

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

REJOUER LE PASSÉ : TROIS ÉTUDES DE CAS DE RECONSTITUTIONS DE
PHOTOGRAPHIES VERNACULAIRES EN ART ACTUEL

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR

MAXIME LABONTÉ-VALIQUETTE

MAI 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je remercie chaleureusement Vincent Lavoie, mon directeur de mémoire, pour sa rigueur, ses précieuses recommandations et sa confiance.

Je suis profondément reconnaissante du regard à la fois ludique et incisif que Camille Hay a porté sur ce mémoire tout au long de la rédaction.

J'éprouve une gratitude particulière à l'égard d'Antoine Charrette, mon fiancé, pour son soutien indispensable et son réconfort dans les moments de doute existentiel.

Enfin, une pensée toute spéciale pour Jean Valiquette, mon père. Ses encouragements et son amour paternel ont su me donner l'énergie nécessaire pour compléter ce marathon rédactionnel.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	v
RÉSUMÉ.....	xi
INTRODUCTION.....	1
FIGURES DE L'INTRODUCTION.....	12
CHAPITRE 1	
PRINCIPALES CARACTÉRISTIQUES DE LA PHOTOGRAPHIE	
VERNACULAIRE	16
1.1 Traces photographiques de la vie quotidienne : l'émergence d'une tradition en trois moments	17
1.1.1 Premier moment : Kodak et l'apparition d'une pratique simplifiée au dix-neuvième siècle.....	17
1.1.2 Deuxième moment : couleurs et instantanéité photographique dans la deuxième moitié du vingtième siècle.....	19
1.1.3 Troisième moment : liberté totale par le numérique	23
1.2 Les thèmes récurrents de la photographie amateur	24
1.2.1 Les vacances et le tourisme.....	25
1.2.2 L'enfance et la photographie affective.....	27
1.3 Les caractéristiques sociales et symboliques de la photographie amateur.....	28
1.3.1 Raconter son histoire : confection d'un tissu social par la photographie.....	28
1.3.2 L'« image-relique ».....	29
1.4 Esthétique de l'amateurisme photographique et intérêt artistique pour le <i>snapshot</i>	30
1.4.1 La récurrence des codes et la « réussite » d'une photographie	32
1.5 Muséification / artification de la photographie vernaculaire	35
FIGURES DU CHAPITRE 1.....	39

CHAPITRE 2	
LA RECONSTITUTION DE PHOTOGRAPHIES VERNACULAIRES DANS LES SÉRIES <i>ALBUM</i> , <i>IMAGINE FINDING ME</i> ET <i>BACK TO THE FUTURE</i>	47
2.1 Présentation de l'artiste Gillian Wearing	49
2.1.1 La série <i>Album</i> (2003-2006)	51
2.2 Présentation de l'artiste Chino Otsuka	54
2.2.1 La série <i>Imagine Finding Me</i> (2005-2009)	56
2.3 Présentation de l'artiste Irina Werning	58
2.3.1 La série <i>Back to the Future</i> (2010 –)	59
2.4 Retour théorique sur la reconstitution et le jeu en art contemporain	63
2.4.1 La reconstitution artistique	63
2.4.2 La reconstitution et la photographie performée	67
2.4.3 Rapprochements entre la reconstitution et le jeu	69
2.5 Analyse des stratégies de la reconstitution dans les trois séries à l'étude à travers l'élaboration des photographies	73
2.5.1 Recherche et partage des photographies de famille : vecteur de la révélation de soi	73
2.5.2 Énigmatique et poétique photographie de famille	76
2.5.3 Préparation de la mise en scène	77
2.6 Analyse des stratégies de la reconstitution dans les trois séries à l'étude à travers l'acte photographique	79
2.6.1 Rejouer le moment : la photographie infailliblement performée	79
2.6.2 L'artiste en tant que réalisateur	81
2.6.3 Le simulacre et l'apparition d'un faux double	83
2.7 Analyse des stratégies de la reconstitution dans les trois séries à l'étude à travers le travail postphotographique	84
2.7.1 Les transformations numériques	84
2.7.2 Repousser les frontières temporelles par l'anachronisme	86
FIGURES DU CHAPITRE 2	89

CHAPITRE 3	
L'AMATEURISME RECONSTITUÉ DANS LES SÉRIES <i>ALBUM</i> , <i>IMAGINE FINDING ME</i> ET <i>BACK TO THE FUTURE</i>	116
3.1 Portrait de l'amateurisme en art actuel	117
3.1.1 L'émergence de l'art conceptuel et la valorisation de l'amateurisme.....	117
3.1.2 L'« amateurisme professionnel » en art actuel	121
3.1.3 L'amateurisme et la démarche ethnographique	122
3.1.4 Le paradigme de la collaboration.....	125
3.2 Analyse de l'amateurisme dans les trois séries à l'étude	127
3.2.1 La collaboration avec des amateurs en tant que pratique relationnelle.....	127
3.2.2 La collaboration avec des experts et le paradoxe de l'artiste-amateur	130
3.2.3 L'esprit lomographique et la reconnaissance de l'antiesthétisme du <i>snapshot</i>	132
3.2.4 Les caractéristiques antiesthétiques reconstituées dans les trois séries à l'étude.....	136
3.3 Ambiguïté du statut de la photographie vernaculaire reconstituée	139
3.3.1 La reconstitution photographique en tant qu'archive.....	140
3.3.2 La reconstitution photographique en tant que document du moment performatif	142
3.3.3 La reconstitution photographique en tant qu'œuvre d'art.....	143
FIGURES DU CHAPITRE 3	147
CONCLUSION	161
BIBLIOGRAPHIE	165

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
Introduction		
1	Christian Boltanski, <i>Monuments</i> (1985). (Tirée de Lynn Grumpert, <i>Christian Boltanski</i> , Paris, Flammarion, 1992, p. 81.)	12
2	Gerhard Richter, <i>Famille dans la neige</i> (1966). (Tirée de Orturd Westheider et Michael Philipp (dir.). <i>Gerhard Richter. Images d'une époque</i> , Catalogue de l'exposition présentée au Bucerius Kunst Forum de Hambourg du 5 février au 15 mai 2011, Londres : Heni Publishing ; New York et Paris : Marian Goodman Gallery, 2011, p. 148.)	13
3	Duane Michals, photographie tirée de <i>Changements</i> (1979). (Tirée de Duane Michals, <i>Changements</i> , Paris, Herscher, 1981, non paginé.)	14
4	Hans-Peter Feldmann, <i>Family Photos</i> , Vienne (1994-1995). (Tirée de James Putman, <i>Art and Artifact. The Museum as Medium</i> , Londres, Thames & Hudson, 2009, p. 191.)	15
Chapitre 1		
5	Slogan du premier appareil Kodak « You press the button, we do the rest. » en 1888. (Tirée de Douglas Collins, <i>The Story of Kodak</i> , New York, Harry N. Abrams, 1990, p. 46.)	39
6	Appareil photographique Instamatic 100, commercialisé en 1963 par Kodak. (Tirée de Todd Gustavson, <i>150 ans d'appareils photo. Histoire de la photographie du daguerréotype au numérique</i> , Paris, Eyrolles, 2010, p. 148.)	40
7	Modèle 95 Polaroid mis sur le marché en 1948. (Tirée de Christopher Bonanos, <i>Instant : The Story of Polaroid</i> , New York, Princeton Architectural Press, 2012, p. 43.)	41

Figure		Page
8	Publicité pour Polaroid publiée dans le magazine <i>Paris Match</i> le 3 juillet 1971. (Tirée de <i>Paris Match</i> , n°1156, 3 juillet 1971, p. 77.)	42
9	Publicité pour la compagnie Kodak, publiée dans le magazine britannique <i>Punch</i> le 16 juin 1924. (Tirée de Douglas Collins, <i>op. cit.</i> , p. 157.)	43
10	Utilisation artistique du Polaroid par Chuck Close, <i>Self-Portrait/Composite/Nine parts</i> (1979). (Tirée de Bonanos, <i>op. cit.</i> , p. 78.)	44
11	Christian Boltanski, <i>Album de photos de la famille D., 1939-1964</i> (1971) (détail). (Tirée de <i>70s Photography and Everyday Life</i> , <i>op.cit.</i> , p. 191.)	45
12	Christian Boltanski, <i>Album de photos de la famille D., 1939-1964</i> (1971) (détail). (Tirée de Lynn Grumpert, <i>op. cit.</i> , p. 35.) ...	46
Chapitre 2		
13	Gillian Wearing, <i>Self Portrait</i> (2000). (Tirée de Laurence Bossé et Angeline Scherf (comm.), <i>Gillian Wearing, Sous influence</i> , Catalogue de l'exposition au Musée d'art moderne de Paris présentée du 10 mars au 6 mai 2001, Paris, 2001, p. 76.)	89
14	Gillian Wearing, <i>Nancy Gregory</i> (2002). (Tirée de Daniel F. Herrman (dir.), <i>Gillian Wearing</i> , Catalogue de l'exposition présentée à la Whitechapel Gallery du 28 mars au 17 juin 2012, Londres, Londres : Whitechapel Gallery; Düsseldorf : Kunstammlung Nordrhein-Westfalen; Munich : Pinakothek der Moderne, 2012, p. 180.)	90
15	Photographie de la grand-mère de Gillian Wearing qui a inspiré <i>Nancy Gregory</i> (2002). (Tirée de <i>ibid.</i> , p. 181.)	91
16	Gillian Wearing, <i>Self Portrait at Three Years Old</i> (2004). (Tirée de <i>ibid.</i> , p. 121.)	92
17	Gillian Wearing, <i>Self Portrait as My Father Brian Wearing</i> (2003). (Tirée de <i>ibid.</i> , p. 115.)	93

Figure		Page
18	Sculptures pour la photographie de Gillian Wearing <i>Self Portrait as My Father Brian Wearing</i> (2003). (Tirée de <i>ibid.</i> , p. 182.)	94
19	Ron Mueck, <i>Mask II</i> (2001). (Tirée de Heiner Bastian. <i>Ron Mueck</i> , Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag, 2003, p. 41.)	95
20	Gillian Wearing, <i>Self Portrait as My Brother Richard Wearing</i> , (2003). (Tirée de Daniel F. Herrman, <i>op. cit.</i> , p. 111.)	96
21	Vue de l'exposition de la série <i>Album</i> à la galerie Regen Projects, Los Angeles, 2004. (Tirée de « Gillian Wearing », <i>Regen Projects</i> , http://www.regenprojects.com/exhibitions/2004-03-gillian-wearing/#1 , Consulté le 12 août 2013.)	97
22	Chino Otsuka, <i>Photo Album</i> (2011-2012). (Tirée de Chino Otsuka, <i>Photo Album</i> , Stockport, Dewi Lewis Publishing, 2012, p. 110.)	98
23	Chino Otsuka, <i>1979 and 2005, Kamakura, Japan</i> (2005). (Tirée de Chino Otsuka, <i>Imagine Finding Me</i> , Weymouth, Trace Editions, 2006, p. 9.)	99
24	Chino Otsuka, <i>1980 and 2009, Nagayama, Japan</i> (2009). (Tirée de Chino Otsuka, <i>Photo Album</i> , p. 71.)	100
25	Irina Werning, <i>Chini Cleaner</i> de la série <i>Chini Project</i> (2008). (Tirée de « Chini Project », <i>Irina Werning</i> , http://irinawerning.com/index.php?chini/chini-project/ , Consulté le 15 septembre 2013.)	101
26	Irina Werning, <i>Cecile 1987 & 2010 France</i> (2010). (Tirée de « Back to the Future », <i>Irina Werning</i> , http://irinawerning.com/index.php?back-to-the-fut/back-to-the-future/ , Consulté le 15 septembre 2013.)	102
27	Irina Werning, <i>Johanes 1994 & 2011</i> (2011). (Tirée de « Back to the Future 2 2011 », <i>Irina Werning</i> , http://irinawerning.com/index.php?bttf2/back-to-the-future-2-2011/ , Consulté le 15 septembre 2013.)	103

Figure		Page
28	Cindy Sherman, <i>Untitled Film Still #14</i> (1978). (Tirée de Cindy Sherman et Peter Galassi, <i>Cindy Sherman: The Complete Untitled Film Stills</i> , New York, The Museum of Modern Art, 2003, p. 61.) 104	104
29	Gillian Wearing, <i>Self Portrait as My Mother Jean Gregory</i> (2003). (Tirée de Daniel F. Herrman, <i>op. cit.</i> , p. 109.) 105	105
30	Irina Werning, <i>male Sil Flor 1983 & 2010 Buenos Aires</i> (2010). (Tirée de « Back to the Future », <i>loc. cit.</i> , http://irinawerning.com/index.php?/back-to-the-fut/back-to-the-future/ .) 106	106
31	Chino Ostuka, <i>1985 and 2005, Beijing, China</i> (2005). (Tirée de Chino Otsuka, <i>Imagine Finding Me</i> , p. 7.) 107	107
32	Test d'éclairage du masque et de la prothèse du torse pour la photographie <i>Self Portrait as My Brother Richard Wearing</i> (2003) de Gillian Wearing. (Tirée de Daniel F. Herrman, <i>op. cit.</i> , p. 196.) 108	108
33	Irina Werning, <i>Nico Mella 1990 & 2010 France</i> (2010). (Tirée de « Back to the Future », <i>loc. cit.</i> , http://irinawerning.com/index.php?/back-to-the-fut/back-to-the-future/ .) 109	109
34	Irina Werning, <i>Evan 1957 & 2011 New York</i> (2011). (Tirée de « Back to the Future », <i>loc. cit.</i> , http://irinawerning.com/index.php?/back-to-the-fut/back-to-the-future/ .) 110	110
35	Vibeke Tandberg, <i>Living Together # 8</i> (1996). (Tirée de « Vibeke Tandberg », <i>Tomio Koyama Gallery</i> , http://www.tomiokoyamagallery.com/artists_en/tandberg_en/ , Consulté le 15 septembre 2013.) 111	111
36	Chino Ostuka, <i>1984 and 2005, London, UK</i> (2005). (Tirée de Chino Otsuka, <i>Imagine Finding Me</i> , p. 19.) 112	112

Figure		Page
37	Yves Klein, <i>Saut dans le vide</i> (1960), photographie finale truquée. (Tirée de Mia Fineman, <i>Faking It : Manipulated Photography Before Photoshop</i> , Catalogue de l'exposition présentée à The Metropolitan Museum of Art, New York, du 11 octobre 2012 au 27 janvier 2013, New Haven et Londres, Yale University Press, 2012, p. vii.)	113
38	Yves Klein, <i>Saut dans le vide</i> (1960), photographie de l'action par Harry Shunk. (Tirée de <i>ibid.</i> , p. v.)	114
39	Irina Werning, <i>Christoph 1990 & 2011, Berlin Wall</i> (2011). (Tirée de « Back to the Future », <i>loc. cit.</i> , http://irinawerning.com/index.php?/back-to-the-fut/back-to-the-future/ .)	115
Chapitre 3		
40	Edward Ruscha, <i>Beeline Gas, Holbrook, Arizona</i> de la série <i>Twentysix Gasoline Stations</i> (1962). (Tirée de Margit Rowell, <i>Ed Ruscha, photographer</i> , New York : Whitney Museum of American Art, Göttingen : Steidl Publishers, 2006, p. 93.)	147
41	Edward Ruscha, <i>(Every Building on) The Sunset Strip</i> (1966). (Tirée de Sylvia Wolf, <i>Ed Ruscha and Photography</i> , New York : Whitney Museum of American Art, Göttingen : Steidl Publishers, 2004, p. 141.).....	148
42	Nikki S. Lee, <i>The Yuppies Project (15)</i> (1998). (Tirée de « Nikki S. Lee », <i>Leslie Tonkonow Gallery</i> , http://www.tonkonow.com/lee.html , Consulté le 5 septembre 2013.).....	149
43	Nikki S. Lee, <i>The Hip Hop Project (1)</i> (2001). (Tirée de <i>ibid.</i>) ...	150
44	Jeremy Deller, <i>The Battle of Orgreave</i> (2001). (Photographie de Martin Jenkinson tirée de Sven Lütticken (dir.), <i>Life, Once More : Forms of Reenactment in Contemporary Art</i> , Witte de With Center for Contemporary Art, 2005, p. 58.)	151

Figure		Page
45	Modèle F+ de l'appareil lomographique Diana. (Tirée de Lomographic Society international, <i>Diana F+</i> , <i>More True Tales & Short Stories</i> , s. l., Lomographic Society international, 2007, p. 1.)	152
46	Exemple d'une image lomographique présentant un vignetage prononcé. (Tirée de <i>ibid.</i> , p. 26.)	153
47	Exemple d'une image lomographique présentant une double exposition. (Tirée de <i>ibid.</i> , p. 25.)	154
48	Présence de la marque de la pellicule photographique <i>Fujicolor</i> . Chino Otsuka, <i>1982 and 2005, Paris</i> (2005). (Tirée de Chino Otsuka, <i>Imagine Finding Me</i> , p. 13.).....	155
49	Irina Werning, <i>Lea B 1980 & 2011 Paris</i> (2011). (Tirée de « Back to the Future 2 2011 », <i>loc. cit.</i> , http://irinawerning.com/index.php?/btft2/back-to-the-future-2-2011/ .)	156
50	Irina Werning, <i>Fer F 1981 & 2011 Buenos Aires</i> (2011). (Tirée de <i>ibid.</i>)	157
51	Chino Otsuka, <i>1984 and 2005, Richmond Hotel, France</i> (2005). (Tirée de Chino Otsuka, <i>Imagine Finding Me</i> , p. 11.)	158
52	Gillian Wearing, <i>Self Portrait at 17 Years Old</i> (2003). (Tirée de Daniel F. Herrman, <i>op. cit.</i> , p. 113.)	159
53	Irina Werning, <i>Sue 1977 & 2010, London</i> (2010). (Tirée de « Back to the Future », <i>loc. cit.</i> , http://irinawerning.com/index.php?/back-to-the-fut/back-to-the-future/ .)	160

RÉSUMÉ

Ce mémoire porte sur la reconstitution de photographies vernaculaires par trois artistes actuelles soit Gillian Wearing, Chino Otsuka et Irina Werning. L'objectif principal de ce mémoire, divisé en trois chapitres, consiste à cerner les facettes complexes de ce type de pratique. Plus particulièrement, l'étude des stratégies employées par les trois artistes vise à confirmer la nature performative fondamentale à la reconstitution.

Le premier chapitre du mémoire traite des particularités de la photographie vernaculaire qui sert d'image source au travail des trois artistes étudiées. L'analyse des codes de la photographie vernaculaire permet de saisir ce qui la différencie des autres types de photographies. L'aperçu des caractéristiques principales dévoile le potentiel narratif et affectif de ce genre photographique, perspectives qui sont observées dans les séries *Album* de Wearing, *Imagine Finding Me* d'Otsuka et *Back to the Future* de Werning. Le deuxième chapitre met en évidence les spécificités performatives et ludiques de la reconstitution qui sont inhérentes aux œuvres des artistes du corpus. Le troisième chapitre interroge la position des artistes qui, en s'inspirant des nombreux codes de la photographie vernaculaire, s'inscrivent dans un courant d'amateurisation en art actuel. En ce sens, les reconstitutions à l'étude font appel à l'amateurisme par la manière de procéder et par des choix antiesthétiques qui visent à imiter l'image source.

En abordant les œuvres des artistes du corpus ainsi que le travail d'autres artistes et photographes contemporains, l'étude met en exergue la multidimensionnalité de la photographie vernaculaire et, plus précisément, des processus de reconstitution impliqués. Les reconstitutions mettent à l'œuvre plusieurs mécanismes qui semblent parfois paradoxaux, qu'il s'agisse de l'ambivalence entre nostalgie et jeu, entre pratique contemporaine et valorisation de la désuétude, ou encore entre professionnalisme et amateurisme.

MOTS-CLÉS :

Reconstitution, photographie vernaculaire, photographie contemporaine, performativité, amateurisme, nostalgie, Gillian Wearing, Chino Otsuka, Irina Werning.

INTRODUCTION

Ce que la Photographie reproduit à l'infini n'a lieu qu'une fois : elle répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement.

Roland Barthes¹.

En insistant sur l'unicité du moment photographié, ces mots du célèbre sémiologue français soulignent la fugacité du temps, disparition irréversible qui est à l'origine du sentiment nostalgique associé à la photographie et que Barthes a nommée le « ça a été ». La nostalgie est un phénomène étudié depuis plusieurs siècles par des chercheurs de différents domaines : psychologie, sociologie, etc.² Déjà au dix-septième siècle, croyant qu'il s'agissait d'une maladie curable, certains docteurs suisses prescrivaient une dose d'opium et un séjour dans les Alpes³. Nous savons aujourd'hui qu'il s'agit plutôt d'un sentiment ambigu qui engendre une mélancolie réconfortante associée à un état de langueur pour le passé. Cependant, la nostalgie demeure une expérience ancrée dans le présent souvent provoquée par un objet particulier⁴. La photographie de famille incarne précisément ce type d'objet qui peut entraîner une expérience nostalgique. En effet, il est rare de rester indifférent devant un cliché de vacances mémorables ou face au portrait d'un être cher disparu, comme le témoigne l'incontournable exemple de la photographie de la mère de Barthes dans

¹Roland Barthes, *La chambre Claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, p. 15.

²Il est possible de citer certains exemples d'ouvrages, tels Vladimir Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie* (1974), Fred Davis, *Yearning for Yesterday - A Sociology of Nostalgia* (1979), Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia* (2001), etc.

³Svetlana Boym, *op. cit.*, p. xiv.

⁴Fred Davis, *op. cit.*, p. 87-88.

son ouvrage *La Chambre Claire, Note sur la Photographie* (1980)⁵. Dans ce texte qui a marqué la théorie de la photographie, Barthes met en évidence les affects naturellement associés à la photographie vernaculaire, type d'images qui mérite d'être plus précisément défini⁶.

La photographie vernaculaire peut être simplement délimitée en tant qu'images dont le dénominateur commun réside dans l'absence de vocation professionnelle ou artistique de la part du photographe⁷. Le statut amateur, c'est-à-dire une pratique « sans-art, [...] réalisée sans projet ni volonté artistiques⁸ » et dont le but est de documenter la vie de famille et le quotidien en général, distingue donc la photographie vernaculaire des autres genres photographiques. Différentes appellations faisant référence à ce type d'images seront privilégiées selon les auteurs. Par exemple, dans son étude sur l'utilisation de la photographie par les amateurs en 1965, le sociologue Pierre Bourdieu parlait d'un « art moyen » et de « photographie populaire⁹ ». Robert Flynn Johnson, collectionneur et commissaire définit ce genre

⁵Vivant le deuil récent de sa mère, Barthes découvre par hasard des photographies de celle-ci. Éprouvant une certaine difficulté à trouver une photographie conforme à son souvenir, la photographie de sa mère à cinq ans, posant dans le jardin d'Hiver, agit en tant que point de départ à la réflexion de Barthes autour de la photographie et de la mélancolie.

⁶De nombreux essais ont été rédigés suite à la parution de *La Chambre Claire*. Voir à ce sujet l'anthologie dirigée par Geoffrey Batchen, *Photography Degree Zero Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida* (2009).

⁷L'expression « photographie vernaculaire » fait alors référence à des photographies professionnelles réalisées par un photographe professionnel, par exemple. Toutefois, pour les besoins de ce mémoire qui porte davantage sur la photographie provenant d'amateurs, le qualificatif « vernaculaire » renverra à un type d'images essentiellement non professionnelles et non artistiques.

⁸François Soulages, *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*, Paris, Nathan, 1998, p. 5.

⁹Pierre Bourdieu (dir.), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1965, 360 p.

photographique comme appartenant à un « art accidentel¹⁰ ». Cette expression désigne ainsi la part de hasard à l'œuvre dans ce type de photographies aussi connues sous le nom de photographies de famille, photographies domestiques, photographies anonymes ou *snapshots*¹¹. Au sujet de cette dernière appellation qui sera étudiée dans ce mémoire, les propos de l'historienne de l'art Sarah Greenough résument adéquatement le caractère unique du *snapshot* :

Unlike other kinds of vernacular photographs – commercial studio photos, for example – [snapshots] are made for pleasure not profit. Liberated from the constraints of the marketplace, they are curious mixtures of originality and conventionality that often present highly inventive pictorial solutions – whether by accident or intent – while simultaneously preserving inherited subjects and poses¹².

À la fois loisir et activité domestique visant à conserver la mémoire de la famille, la photographie vernaculaire a été utilisée par plusieurs artistes à travers différents médiums depuis la deuxième moitié du vingtième siècle. Décontextualisant ce type de photographies normalement vouées à l'album ou la boîte à chaussures, des artistes se sont penchés sur le potentiel évocateur à la fois esthétique et affectif de ces images. Parmi ces artistes, il est possible d'évoquer brièvement le travail de Christian Boltanski (Paris 1944 –), Gerhard Richter (Dresde 1932 –), Duane Michals (McKeesport 1932 –) et Hans-Peter Feldmann (Düsseldorf 1941 –).

¹⁰Robert Flynn Johnson, *Anonymes : images énigmatiques de photographes inconnus*, Paris, Thames & Hudson, 2005, p. 15.

¹¹Le terme « *snapshot* » pourrait être traduit par « instantané », toutefois l'appellation anglophone sera privilégiée tout au long de ce mémoire afin d'effectuer une différenciation entre la photographie instantanée (avec les appareils Polaroid, par exemple) et le cliché instantané (*snapshot*).

¹²Sarah Greenough (dir.), *The Art of the American Snapshot, 1888-1978 from the collection of Robert E. Jackson*, Catalogue d'exposition présentée à la National Gallery of Art du 7 octobre au 31 décembre 2007, Washington, Princeton University Press, 2007, p. 5.

Les matériaux banals, tels la photographie anonyme et les vêtements usés, font partie de la pratique de Christian Boltanski. La photographie vernaculaire est apparue dès ses premiers travaux à la fin des années 1960. En mai 1969, avec son premier livre *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944-1950*, Boltanski tente de retracer les moments marquants de son enfance en réunissant différentes photographies de famille et de groupe scolaire. Plus tard, d'une manière qui incite au recueillement, l'artiste français expose des photographies anonymes dans la série *Monuments* (1985) (fig. 1). Ces installations, montrant les visages d'enfants illuminés par de petites lampes sur des murs en formes d'autels, recréaient l'impression d'un mausolée. Dans ces circonstances, l'artiste révélait ainsi le caractère inestimable à l'état latent dans les photographies ordinaires.

Parallèlement à l'émergence du pop art aux États-Unis dans les années 1960, l'Allemand Gerhard Richter créait ce qu'on a appelé des « photo-peintures¹³ » (fig. 2). À l'instar des artistes du pop art qui valorisaient une iconographie inspirée du quotidien et de la société de consommation, Richter reproduisait sur un canevas des images de magazines et des photographies amateur. Il peignait l'image en y ajoutant un effet de flou, signature esthétique qui a fait sa marque. Cet effet rappelle le flou accidentel qui survient parfois dans les photographies amateur qui montrent un sujet en mouvement. Les peintures de Richter recréent ainsi un signe d'amateurisme, c'est-à-dire un défaut photographique récurrent. De plus, l'aspect affectif de la photographie vernaculaire n'échappe pas à l'artiste qui soutient que ce sont les photographies les plus banales qui sont en fait les plus riches¹⁴.

¹³Orturd Westheider et Michael Philipp (dir.), *Gerhard Richter. Images d'une époque*, Catalogue de l'exposition présentée au Bucerius Kunst Forum de Hambourg du 5 février au 15 mai 2011, Londres : Heni Publishing; New York et Paris : Marian Goodman Gallery, 2011, p. 15.

¹⁴Irmeline Lebeer. « Interview avec Gerhard Richter », *Chroniques de l'art vivant*, n°36, (février 1973), p. 15-16.

L'esthétique de la photographie vernaculaire jumelée à une mise en scène est au cœur du travail du photographe Duane Michals et de son projet intitulé *Changements* (1979) (fig. 3). Michals y présentait en ordre chronologique des photographies de son enfance, puis vieillissant jusqu'à la photographie de la mise en scène de sa mort autoprogrammée en 1997. En traçant son évolution photographique, avec un début et une fin, Michals démontre une des fonctions de la photographie vernaculaire : laisser une trace malgré le passage fugace de l'être. En créant des séquences d'images performées, ce photographe américain invente de courtes histoires poétiques révélant la richesse narrative de l'imagerie amateur.

Hans-Peter Feldmann utilise des images trouvées autant dans les médias que des archives personnelles afin de proposer une interprétation inédite de la culture populaire. Reconnu pour rejet du concept de l'exceptionnel et de l'unique¹⁵, Feldmann a présenté en 1994 et en 1995 le projet *Family Photos* (fig. 4), un parfait exemple de décontextualisation de photographies amateur. Pendant deux mois, l'artiste allemand avait installé des photographies de famille dans des espaces publics de la ville de Vienne. Des scènes intimes et universelles étaient alors exposées au regard des passants sur environ 3000 panneaux publicitaires. Robert Fleck, collaborateur du *museum in progress*, institution initiatrice du projet *Family Photos*, souligne l'hommage aux photographies de famille que rend le travail de Feldmann, car :

[...] these anonymous, apparently banal and worthless photographs constitute the most significant archive, the great surviving memory and in a certain sense the real monument or memorial to the 20th century¹⁶.

¹⁵70s *Photography and Everyday Life*, Madrid, La Fabrica Editorial, 2009, p. 287.

¹⁶Robert Fleck, « "Family Photos" by Hans-Peter Feldmann », *museum in progress*, <http://www.mip.at/creations/familienphotos/>, Consulté le 10 septembre 2013.

Feldmann met ainsi l'accent sur le fait que la photographie de famille en tant que forme de documents historiques représente un précieux héritage de la culture du vingtième siècle.

En créant un sens nouveau à partir de la manière dont ils organisent et exploitent la photographie amateur, le travail des artistes précédemment évoqué se rapproche de celui d'un directeur artistique. Cette démarche s'apparente aux stratégies artistiques adoptées lors de la création des séries de Gillian Wearing, de Chino Otsuka et d'Irina Werning, artistes qui ont retenu mon attention dans le cadre de ce mémoire. Cependant, plutôt que d'être employée en tant que matériau à travers des installations, de servir d'inspiration picturale ou d'être appropriée et diffusée dans l'espace urbain, la photographie de famille est plutôt utilisée en tant que source à des reconstitutions photographiques dans le travail des trois artistes du corpus.

Superposant plusieurs temporalités, ces trois artistes actuelles dénichent des clichés dans des archives personnelles et recréent des portraits d'elles-mêmes, de proches ou de participants volontaires. Dans la série *Album* (2003-2006), Wearing produit des autoportraits où elle apparaît costumée en membres de sa famille par le subterfuge du masque. Le projet *Imagine Finding Me* (2005-2009) de Chino Otsuka présente des photographies qui jumellent une représentation simultanée de l'artiste enfant et adulte, illusion créée par le recours à la retouche numérique. Les doubles autoportraits de cette série, jumelés à l'écriture d'un journal personnel, démontrent sa fascination pour les « fluides et modulables relations entre la mémoire, le temps et la photographie¹⁷. » Pour le projet *Back to the Future* (2010 –), Irina Werning invite des participants à travers le monde pour ensuite méticuleusement recréer une photographie de leur

¹⁷Susan Bright, *Auto Focus - The Self-Portrait in Contemporary Photography*, Londres, Thames & Hudson, 2010, p. 170.

album de famille. Ces trois séries seront plus longuement détaillées au deuxième chapitre (*voir* sect. 2.1, 2.2. et 2.3).

L'utilisation de la photographie vernaculaire offre un important potentiel de réflexions autour de la reconstitution comme stratégie à la fois nostalgique, ludique et performative. De plus, les œuvres à l'étude de Gillian Wearing, Chino Otsuka et Irina Werning présentent une composition certes fictionnelle, mais néanmoins tributaires de « l'authenticité » de la photographie servant d'inspiration. Ce paradoxe photographique renvoie à deux types d'action en l'occurrence complémentaires : *pendre* et *faire* une photographie. Cette deuxième action laisse paraître la construction ou la sélection visuelle inévitablement pratiquée par le photographe. Le potentiel fictif et artificiel de la photographie provoque également une confusion quant au réel statut de l'image. Cette ambiguïté peut être remarquée dans les photographies de Wearing, d'Otsuka et de Werning, car la teneur fictive des photographies est a priori difficilement identifiable. La connaissance du processus de création est ainsi nécessaire à la compréhension de ces photographies.

Les démarches artistiques de Wearing, d'Otsuka et de Werning s'inscrivent dans un schème de mimétisme et de reconnaissance de la photographie de famille, alors que ces images ont longtemps été ignorées par les institutions artistiques. Dans ces circonstances, il est particulièrement opportun d'aborder l'utilisation de la photographie vernaculaire par des photographes afin d'illustrer une tendance artistique actuelle. Il me semble également pertinent de m'intéresser à des artistes dont le travail se situe sur une courte échelle de temps¹⁸. Ceci démontre la proximité du phénomène et permet de déceler les différents aspects inhérents à cette pratique contemporaine. D'ailleurs, étant donné le nombre de créateurs qui s'intéressent à la

¹⁸Les séries des trois artistes ont été réalisées dans la même décennie.

photographie amateur, le corpus aurait pu s'étendre à plus de trois artistes. Toutefois, le choix de ces trois artistes se justifie par leur contemporanéité et par la variété de stratégies mises en œuvre qui seront exposées dans ce mémoire.

Les reconstitutions de photographies vernaculaires s'inspirent d'une esthétique particulière qui reconduit une apparence de spontanéité associée au *snapshot*, mais plus encore : elles témoignent d'un instant vécu et communiquent une émotion liée à la réminiscence. Ces deux aspects, l'esthétique et l'expérience vécue, cohabitent dans les reconstitutions photographiques par la mise en œuvre de différentes stratégies artistiques qui se concentrent autour de trois angles qui seront définis dans ce mémoire : le jeu, la mise en scène et la manipulation de l'image par les technologies numériques.

La recherche dans les archives, le déguisement, l'acte photographique et les modifications de l'image sont des activités qui font appel au jeu chez l'artiste et le modèle. Ces derniers explorent les spécificités d'un objet du passé et *se jouent* du passé en y combinant différentes temporalités. Dans leur tentative mimétique d'un cliché initial, les artistes transforment l'image source en y faisant chevaucher différentes périodes du modèle, entrecroisant ainsi enfance et âge adulte. Cette ambivalence temporelle s'apparente à la désinvolture du jeu en photographie, notion soulignée par François Soulages, l'auteur de *l'Esthétique de la photographie. La perte et le reste* (1998). En faisant référence au « ça a été » de Barthes, Soulages propose l'idée d'un « ça a été joué ». À ce sujet, il observe que :

[...] tout le monde se trompe ou peut-être trompé en photographie – le photographié, le photographe et celui qui regarde la photographie. Ce dernier peut croire que la photographie est la preuve du réel, alors qu'elle n'est que l'indice d'un jeu¹⁹.

Ces propos décrivent avec justesse le caractère performé de la reconstitution de photographie vernaculaire qui constitue le deuxième angle des stratégies employées par les artistes. La nouvelle image créée incarne la réactivation théâtralisée d'une situation précise déjà vécue. La reprise de l'action initialement photographiée donne lieu à une mise en scène devant l'appareil photographique. La mise en scène requiert également la création de divers accessoires et d'un décor afin de construire la représentation la plus semblable possible de la photographie à recréer. Enfin, les stratégies à l'étude sont caractérisées par le subterfuge réalisé grâce au recours à des technologies numériques de manipulation d'images, facilitant la création de l'illusion rétro de l'image source et entraînant ainsi un apparent anachronisme.

À la lumière de cette présentation de trois types de stratégies artistiques à définir, plusieurs questions apparaissent, à savoir, qu'en est-il des dimensions affectives, sociales, esthétiques et mémorielles associées à la photographie vernaculaire lorsque celle-ci fait l'objet d'une reconstitution artistique? Plus précisément, quels sont les éléments reconstitués, rejoués, dans les nouvelles photographies créées par Wearing, Otsuka et Werning ? L'objectif de ce mémoire consiste à définir les multiples et complexes facettes de la reconstitution photographique. En explicitant les stratégies empruntées lors du processus de création, je tenterai de démontrer que ces mécanismes se situent dans le cadre d'une démarche performative. De plus, dans cette étude, il sera question d'interroger la position des artistes qui, en s'inspirant des nombreux codes de la photographie vernaculaire, s'inscrivent dans un courant d'amateurisation en art actuel. Afin de répondre à ces interrogations, plusieurs aspects

¹⁹François Soulages, *op. cit.*, p. 64.

de la photographie vernaculaire et de son emploi artistique seront approfondis dans ce mémoire divisé en trois chapitres.

Le premier chapitre portera sur les caractéristiques de la photographie vernaculaire à travers l'étude de son évolution selon trois moments décisifs. Il sera par la suite incontournable de définir les codes et les particularités de la photographie de famille, telles ses thématiques récurrentes et son importante dimension sociale et symbolique. L'esthétique de l'amateurisme et l'aspect subjectif des critères de réussite de la photographie vernaculaire seront aussi abordés afin d'entreprendre une définition d'un antiesthétisme, phénomène qui sera développé au dernier chapitre. Ce premier chapitre mettra également l'accent sur l'apparition de la photographie amateur dans les institutions artistiques et le passage de la photographie vernaculaire d'objet domestique à celui d'objet d'art ou, du moins, d'objet présentant un intérêt artistique avéré.

La présentation des artistes et des trois séries à l'étude servira d'amorce au deuxième chapitre. Les fondements théoriques de la reconstitution et du jeu en art contemporain seront par la suite discutés. Cet aperçu théorique permettra notamment d'identifier ce qui lie ces deux formes de procédures artistiques. Ce deuxième chapitre exposera ensuite les stratégies artistiques rencontrées dans les trois séries à l'étude, en prêtant une attention particulière aux trois phases constitutives de l'œuvre à savoir l'élaboration du sujet, la réalisation de la prise de vue et le travail postphotographique. Cette étude du processus créatif des artistes du corpus mettra ainsi en lumière différents mécanismes intrinsèques à la reconstitution.

Le troisième chapitre débutera par un portrait de l'amateurisme en art actuel selon certains principes hérités de l'art conceptuel. Cette mise en contexte servira d'introduction à l'observation d'un paradoxe à l'œuvre dans les séries à l'étude. Il

s'agit en fait de l'apparente contradiction entre le professionnalisme et l'amateurisme sollicités pour la réalisation des photographies de Wearing, d'Otsuka et de Werning. La dimension collaborative de ce type de démarche sera également abordée à travers l'analyse de stratégies artistiques comportant une part volontaire d'amateurisme. Enfin, l'observation d'une ambivalence du statut des reconstitutions causée par l'oscillation des images entre document, archive et œuvre d'art conclura le dernier chapitre.

FIGURES DE L'INTRODUCTION

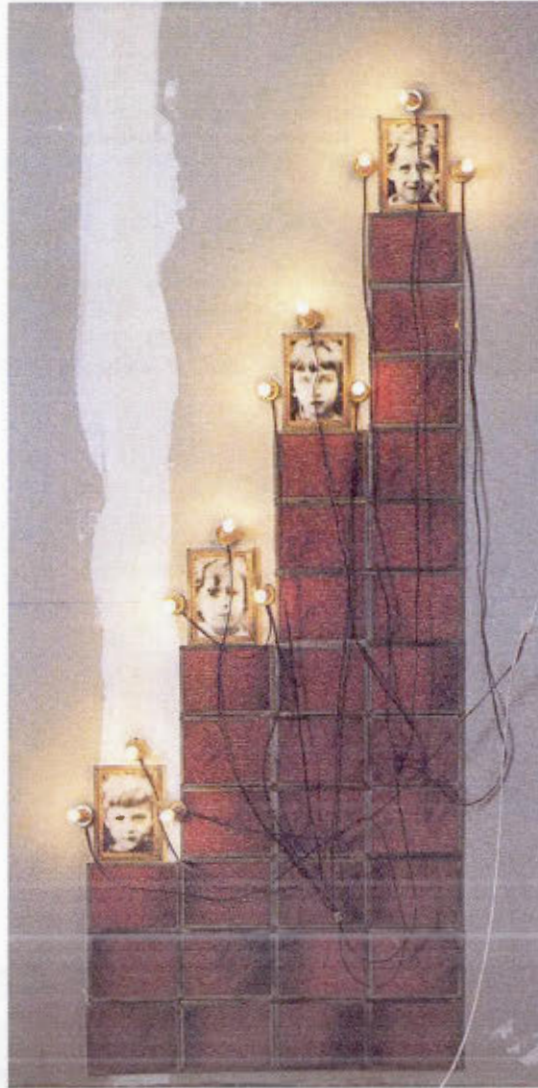


Figure 1 Christian Boltanski, *Monuments* (1985).

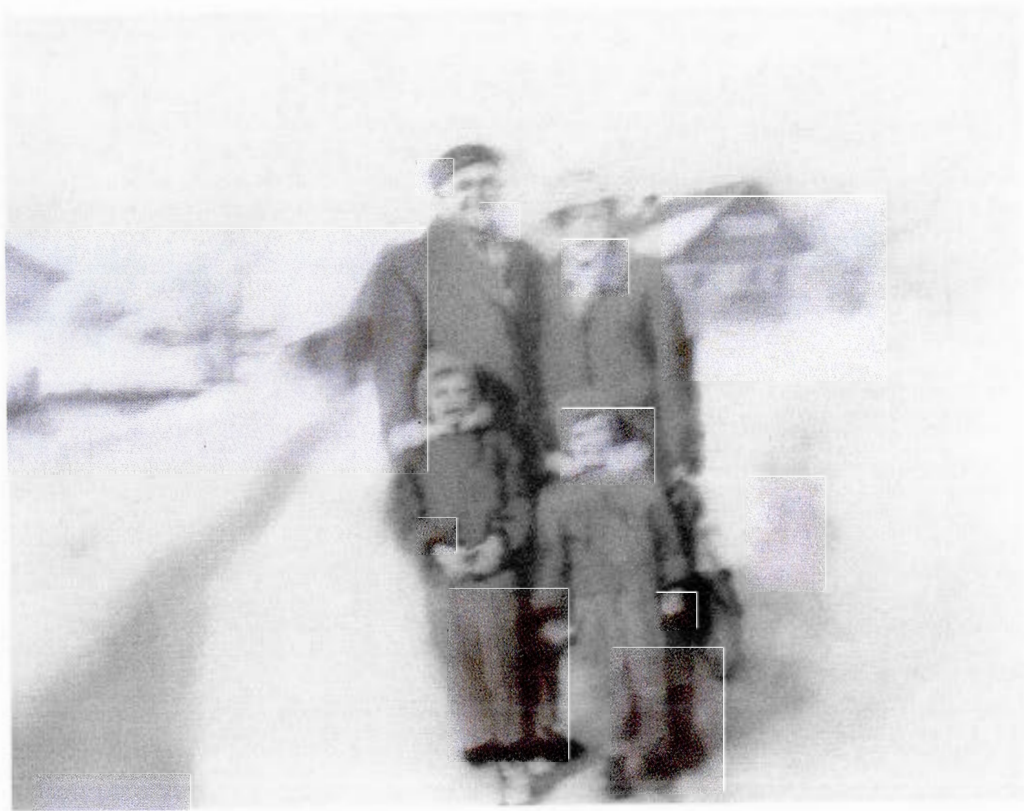


Figure 2 Gerhard Richter, *Famille dans la neige* (1966).

Duane, Margaret, Timothy 1941



Figure 3 Duane Michals, photographie tirée de *Changements* (1979).



Figure 4 Hans-Peter Feldmann, *Family Photos*, Vienne (1994-1995).

CHAPITRE 1

PRINCIPALES CARACTÉRISTIQUES DE LA PHOTOGRAPHIE VERNACULAIRE

Ce chapitre porte en premier lieu sur l'émergence de la photographie amateur selon trois moments marquants soit l'invention du Kodak à la fin du dix-neuvième siècle, l'avènement de la pellicule couleur et de la photographie instantanée dans les années 1960 et enfin l'adoption de la technologie numérique dans les années 2000. Ce retour sur trois temps forts des mutations techniques et sociales de la pratique amateur permettra de retracer par la suite les codes qui peuvent être observés encore aujourd'hui. En ce sens, il sera pertinent de s'attarder sur les codes de ce genre photographique afin de saisir ce qui différencie la photographie vernaculaire des autres types de photographies. Ces codes seront repérés à travers l'observation des thématiques récurrentes qui trouvent un écho dans les œuvres du corpus de ce mémoire. Ces codes seront également décelés à travers l'esthétique particulière de la photographie vernaculaire et son caractère social et symbolique. Cet aperçu des nombreuses facettes de la photographie de famille mérite d'être effectué, car il permettra de souligner le potentiel narratif ainsi que le caractère affectif et ludique de cette pratique, perspectives étudiées dans les séries de Wearing, d'Otsuka et de Werning au deuxième chapitre. Enfin, ce chapitre se conclura par l'observation de la transformation du statut de la photographie vernaculaire, passant de coutume domestique à pratique portant un intérêt artistique.

1.1 Traces photographiques de la vie quotidienne : l'émergence d'une tradition en trois moments

1.1.1 Premier moment : Kodak et l'apparition d'une pratique simplifiée au dix-neuvième siècle

L'usage de la photographie est indubitablement tributaire de l'évolution de ses possibilités techniques, telles l'invention du gélatino-bromure, puis celle du film celluloïd, innovations qui ont mené à l'apparition d'appareils photographiques simples à utiliser, légers, rapides et abordables vers la fin du dix-neuvième siècle. C'est à cette époque que la compagnie américaine Kodak, créée par George Eastman, met en marché l'appareil photographique éponyme et lance le mémorable slogan « You press the button, we do the rest. » (fig. 5) en 1888²⁰. Ce slogan clamait l'absence de toute connaissance requise et une « mise hors jeu du savoir et du travail, l'avènement d'un nouveau loisir, d'une nouvelle liberté [...] »²¹. » Le Kodak était vendu prêt à utiliser avec une pellicule préchargée et un mode d'emploi fournissant quelques conseils. Lorsque le photographe avait utilisé la centaine de poses sur la pellicule, il n'avait qu'à renvoyer l'appareil au fabricant. La fabrique d'Eastman s'occupait de développer et de tirer les photographies. Puis, une pellicule vierge était remise dans l'appareil qui était ensuite réexpédié au client²². Ainsi, nul besoin de connaître les techniques complexes de développement d'images. Quelques années après la mise en marché du Kodak, la photographie est devenue un véritable jeu d'enfant lorsqu'Eastman lance le Brownie en 1900. Vendu à aussi peu qu'un dollar, ce petit appareil visait à séduire les enfants, de futurs férus de photographie²³. L'ambition de

²⁰François Brunet, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 214.

²¹*Ibid.*, p. 237.

²²Sarah Greenough, *op. cit.*, p. 13.

²³Douglas Collins, *The Story of Kodak*, New York, Harry N. Abrams, 1990, p. 92.

George Eastman était avant tout commerciale, toutefois, comme le souligne François Brunet, historien des images et de la culture américaine :

[...] cette ambition précipita une mutation sociale et culturelle de vastes proportions : la transformation de la photographie en pratique de masse, et sa refondation en instrument de mémoire et de fantaisie ordinaires, quotidiennes²⁴.

Par les remarquables stratégies de commercialisation d'Eastman, l'appareil photographique fait peu à peu son entrée dans l'intimité des foyers nord-américains et européens et favorise une pratique photographique spontanée. Grâce à l'appareil portatif et au système clef en main du Kodak, la prise de photographies devient alors plus aisée pour le photographe, mais aussi pour le sujet photographié qui n'a plus à se déplacer jusqu'à un studio commercial. Graduellement, la photographie se détache d'une pratique réservée aux professionnels ou à une élite et devient accessible à toutes les sphères de la population. Il s'agit alors d'une véritable révolution, certes technologique, mais surtout sociale et culturelle. Brunet qualifie cette nouvelle ère de la photographie de « moment Kodak » qui déclencha une démocratisation de la photographie grâce à une « vulgarisation libératrice²⁵ ».

Dans le cadre d'une pratique à la portée de tous qui incarne à la fois un rituel familial et une pratique ludique, le photographe amateur met en images son foyer, les êtres chers et tous les souvenirs qu'il souhaite impérissables. Il capture son quotidien à travers ce que Pierre Bourdieu a nommé la « fabrication domestique d'emblèmes domestiques²⁶. » D'une part, ces photographies illustrent le besoin de créer une

²⁴François Brunet, *op. cit.*, p. 238.

²⁵*Ibid.*, p. 267.

²⁶Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 51.

mémoire visuelle, nécessité qui prévaut sur le souci esthétique. D'autre part, ces images expriment simultanément une histoire collective et privée. Elles peuvent faire office de traces permettant aux historiens, sociologues et anthropologues de découvrir comment a vécu le peuple d'un lieu et d'une époque donnée. Les informations transmises par les vêtements, le décor ou la pose adoptée permettent de pressentir quel a été le mode de vie de ce peuple. Conservés dans certains musées, les albums de photographies de familles sont de parfaits exemples de l'intérêt pour une « ethnologie photographique du quotidien²⁷ », pratique qui fait désormais partie du paysage patrimonial²⁸. Néanmoins, la vertu d'attestation photographique demeure très contestable, car l'image est le résultat d'un choix, le photographe ayant opté de capturer une situation ou une personne de préférence à une autre. Par cette sélection arbitraire, en réalité, la photographie dissimule plutôt qu'elle dévoile la véritable existence des gens. Ainsi, la photographie subsiste invariablement en tant qu'image à interpréter.

1.1.2 Deuxième moment : couleurs et instantanéité photographique dans la deuxième moitié du vingtième siècle

De l'Instamatic (fig. 6), introduit en 1963 par Kodak²⁹, au Polaroid (fig. 7), appareil photographique instantané lancé en 1948 par Edwin Land³⁰, le vingtième siècle est

²⁷ Anne-Marie Garat dans Sylvain Morand (dir.), *Instantes Anonymes*, Catalogue de l'exposition présentée au Musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg du 4 avril au 14 septembre 2008, Strasbourg, Éditions des Musées de la Ville de Strasbourg, p.17.

²⁸ L'étude de Martha Langford sur des albums photos conservés par le musée McCord à Montréal en est un exemple probant. Voir *Suspendend Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums*, Montréal : McGill ; Kingston : Queen's University Press, 2008, 241 p.

²⁹ Cet appareil a connu une immense popularité ; 50 millions d'appareils Instamatic avait été produits en 1970. « Chronology », Kodak, http://www.kodak.com/ek/US/en/Our_Company/History_of_Kodak/Milestones_-_chronology/1960-1979.htm, Consulté le 12 mars 2013.

témoin de l'apparition de nombreux appareils photographiques offrant de nouvelles possibilités techniques. L'Instamatic, dont la cartouche de film peut être aisément chargée par le photographe, devient l'appareil de prédilection chez les amateurs durant la décennie suivant sa mise en marché³¹. À partir de la deuxième moitié du vingtième siècle, des mutations technologiques telles la pellicule couleur et la photographie instantanée laissent paraître une évidente utilisation ludique et sociale par le photographe amateur. Cette prolifération de l'offre technologique entraîne conséquemment une esthétique marquée par une grande liberté. Cette esthétique de l'amateurisme photographique, tel que développé en troisième partie de ce chapitre, sera explorée à partir des années 1970 par différents artistes cherchant à s'éloigner des conventions traditionnelles de la photographie en s'inspirant des codes et des procédés associés à la photographie vernaculaire.

L'année 1935 marque la commercialisation du Kodachrome, pellicule couleur développée par Kodak³². Des procédés permettant d'obtenir des images photographiques en couleurs existaient précédemment, toutefois l'apparition de la pellicule couleur, dont le développement et le tirage sont délégués à un laboratoire professionnel, entraîne rapidement une nette distinction entre, d'un côté, l'utilisation de la pellicule noir et blanc privilégiée par les professionnels et, de l'autre côté, l'usage de la pellicule couleur associée à un mode mineur. Méprisé jusque dans les années 1970 par les photographes professionnels, les amateurs n'ont pas hésité à massivement adopter la photographie en couleurs qui offrait une représentation

³⁰Christopher Bonanos, *Instant: The Story of Polaroid*, New York, Princeton Architectural Press, 2012, p. 43.

³¹Nathalie Boulouch, *Le ciel est bleu. Une histoire de la photographie couleur*, Paris, Éditions Textuel, 2011, p. 120.

³²*Ibid.*, p. 93.

encore plus près de la réalité quotidienne, comme le remarque Nathalie Boulouch dans son ouvrage *Le ciel est bleu. Une histoire de la photographie couleur* (2011) :

Dans un projet d'appropriation photographique du réel, la couleur s'impose comme élément essentiel. [...] La couleur réduit la distance qui sépare l'image enregistrée de la réalité qu'elle représente [...] Elle dit la réalité du monde quand le noir et blanc la commente³³.

La production d'images obtenues sur pellicule couleur donne alors une apparence plus divertissante et gaie aux photographies vernaculaires, idée que Kodak exploite en associant la couleur à « [...] une réalité séduisante, idéalisée et résolument optimiste³⁴ ».

Dans les années 1970, une génération de photographes entreprend une exploration esthétique de la couleur, délaissant l'utilisation du noir et blanc associé à la « pureté » artistique³⁵. Cette démarche engage :

[une] simplicité technique, [une] délégation de responsabilité de production de l'image à un laboratoire professionnel, [un] coût peu élevé des appareils et des procédés et [une] connivence avec l'amateurisme [...] ³⁶.

Cette stratégie artistique va à contre-courant des modèles esthétiques alors dominants. Malgré la hiérarchisation antérieurement établie entre les deux types de photographie, la pellicule couleur a réussi à provoquer un renversement esthétique. D'une iconographie autrefois dominée par le noir et le blanc, la couleur est désormais

³³*Ibid.*, p. 11-12.

³⁴*Ibid.*, p. 98.

³⁵*Ibid.*, p. 10.

³⁶*Ibid.*, p. 126.

omniprésente autant dans la photographie amateur que dans la culture visuelle artistique et médiatique (dans les magazines, au cinéma, à la télévision, etc.).

Outre la pellicule couleur, l'arrivée du Polaroid (et du Polacolor en 1963, premier film couleur de l'entreprise³⁷) annonce une pratique photographique profondément divertissante. Ayant connu un immense succès commercial jusque dans les années 1980, la particularité du Polaroid était que dès l'exposition terminée, l'image était éjectée automatiquement du boîtier et apparaissait graduellement en quelques secondes sous les yeux du photographe et des personnes photographiées (fig. 8). Sans passer par le long processus de développement et de tirage de l'image, ils découvraient alors sans délai le résultat. L'instantanéité photographique déclenche ainsi une révolution : la capture de l'image et sa découverte sont pratiquement simultanées, attirant l'attention plus que jamais sur le moment vécu « ici et maintenant ». Ce procédé photographique produit également un effet rassembleur par le partage immédiat de l'image. Dans l'absence d'un négatif dans l'appareil Polaroid, les images sont difficilement reproductibles, accentuant ainsi l'unicité de l'instant capturé. De plus, comme le contenu se révèle à l'abri des regards indiscrets, le Polaroid accorde au modèle et au photographe une remarquable liberté. Parallèlement dans les années 1980, Kodak met en place le développement photographique en une heure pour les utilisateurs de l'Instamatic et autres appareils portatifs, ce qui se rapproche grandement de l'instantanéité de l'appareil conçu par Edwin Land³⁸. Néanmoins, il est incontestable que le Polaroid demeure l'appareil qui a réussi à se rapprocher le plus de la mise en image instantanée de la réalité, de la même manière que le permet aujourd'hui le numérique.

³⁷*Ibid.*, p. 120.

³⁸Christopher Bonanos, *op. cit.*, p. 141.

1.1.3 Troisième moment : liberté totale par le numérique

L'avènement de la technologie numérique ne nécessitant plus de pellicule sensible vient marquer un moment sans précédent dans l'histoire de la photographie vernaculaire. Par la possibilité de prendre rapidement un grand nombre de clichés à moindre coût, le numérique accorde une immense liberté au photographe amateur. Il a d'ailleurs été observé que dans les années 2000, l'utilisation du film devient de plus en plus privilégiée par les artistes alors qu'il sera progressivement délaissé par les amateurs qui se tournent majoritairement vers le numérique³⁹. Cette technologie conviviale autorise une large marge d'erreur ; si l'image est ratée, il n'y a qu'à prendre un autre cliché et effacer l'indésirable en appuyant sur un simple bouton. Néanmoins, le nombre quasi infini de photographies possibles grâce, entre autres, à la grande capacité de stockage des cartes mémoire pose plusieurs enjeux en ce qui concerne par exemple le partage, le mode de diffusion et la fonction de ces images vernaculaires. Il serait possible d'élaborer longuement sur l'utilisation aujourd'hui omniprésente de la photographie numérique et les particularités à la fois techniques et sociales qui en découlent. Le potentiel de manipulation d'image offert par cette technologie sera abordé au deuxième chapitre lorsque seront analysées les stratégies artistiques des trois artistes de ce mémoire (*voir* art. 2.7.1). Toutefois, comme les images qui se retrouvent dans les séries du corpus à l'étude sont essentiellement issues de la période prénumérique, je me pencherai davantage sur la pratique de la photographie vernaculaire obtenue de manière analogique, c'est-à-dire capturée sur pellicule.

³⁹*Ibid.*, p. 7.

1.2 Les thèmes récurrents de la photographie amateur

Les occasions de photographier, le « champ du photographiable » selon l'expression de Bourdieu, se définissent dans le cadre de l'accomplissement de différentes fonctions sociales. Selon le sociologue français, cette pratique est « nécessairement rituelle et cérémonielle, donc stéréotypée tant dans le choix de ses objets que de ses techniques d'expression⁴⁰. » Lorsque les amateurs adoptent en masse l'appareil photographique, la famille devient sans contredit un sujet de prédilection. Les événements singuliers, tels les anniversaires, les fêtes, les mariages, les remises des diplômes, les voyages et les vacances sont alors immortalisés. Sont aussi photographiés les animaux domestiques, les voitures et les domiciles, objets de fierté et d'affection du photographe⁴¹. À travers ces thématiques récurrentes de la photographie vernaculaire, on peut remarquer l'omniprésence du festif et du ludique, comme le note Bourdieu :

L'usage festif de l'image de la fête est comme inscrit en elle et en inspire la fabrication ; c'est parce qu'elle est prédisposée à servir de technique de fête ou mieux, de technique de réitération de la fête qu'elle fixe les moments les plus euphoriques et euphorisants, la valse de la belle-mère ou les pitreries impayables du boute-en-train⁴².

Parallèlement, les sujets photographiés par l'amateur démontrent souvent une grande part de jeu par l'humour qui transparaît dans les poses et les expressions faciales. La photographie fait ainsi office de témoignage des bons moments, mais aussi d'élément déclencheur à la remémoration de ces souvenirs agréables. L'étude des nombreux

⁴⁰Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 63.

⁴¹Mia Fineman, « Kodak and the Rise of Amateur Photography », *The Metropolitan Museum of Art*, octobre 2004, http://www.metmuseum.org/toah/hd/kodk/hd_kodk.htm, Consulté le 7 août 2012.

⁴²Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 48-49.

thèmes de la photographie amateur pourrait être longuement détaillée. Toutefois pour les besoins de ce mémoire, seuls les thèmes des vacances et de l'enfance, aspects prédominants des trois séries à l'étude, seront ici approfondis.

1.2.1. Les vacances et le tourisme

L'importance accrue du temps libre et du passe-temps depuis les années 1960 a indéniablement influencé les sujets photographiés par les amateurs⁴³. Dans le contexte des sociétés des loisirs favorisant une réduction des heures travaillées au profit du divertissement, la pratique photographique est grandement liée à des événements heureux et à des moments récréatifs. En comparant l'appareil à un indispensable compagnon de voyage, les slogans de Kodak, tels « Take a Kodak with You » (fig. 9), « Every trip that is worth taking is worth a Kodak story », « The companion of every outing - the friend of all lovers of the open - the Kodak » et « A vacation without a Kodak is a vacation wasted⁴⁴ » reflètent l'importance accordée à la photographie des moments d'évasion. Dans le cadre de la documentation des loisirs et des festivités, le photographe montre ce qui lui est cher et ses photographies communiquent des émotions essentiellement positives telles l'épanouissement et la confiance. Ces images présentent ainsi un moment amusant, un instant isolé du reste du quotidien. De plus, la photographie de vacances, selon le psychiatre et psychanalyste Serge Tisseron, entraînerait un sentiment d'appartenance entre les différents membres de la famille :

⁴³Voir à ce sujet Joffre Dumazedier, *Révolution culturelle du temps libre, 1968-1988*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1988, 312 p.

⁴⁴Sarah Greenough, *op. cit.*, p. 18.

Toute famille, comme toute société, a en effet besoin de se constituer des mythes qui soient le fondement de sa légitimité en tant que groupe. Les photographies de vacances en sont le meilleur exemple. [...] Elles sont destinées à créer un ensemble de représentations objectives qui légitiment l'existence de la famille dans son identité. [...] L'important est que de telles photographies, par le "bonheur" qu'elles doivent attester, justifient l'existence de la famille. Au fil des projections des diapositives de vacances, le passé se dégage peu à peu des expériences désagréables pour ne laisser subsister que les expériences agréables, réinvesties à chaque nouvelle apparition⁴⁵.

Dans la situation particulière du voyage, le photographe amateur adopte le statut de touriste. Selon une étude intitulée *The Framed World: Tourism, Tourists and photography*, la pratique touristique permettrait au voyageur de se rapprocher des multiples facettes de sa personnalité et de réfléchir sur son existence face au reste du monde. La destination, l'espace physique découvert par le touriste, fonctionnerait alors comme un géant fauteuil freudien qui confronterait le touriste à ses divers traits de personnalités, ce qu'il croit ou désire être⁴⁶. Il s'agit alors d'une pratique à la fois autopsychanalytique et ludique, car amusante et témoignant d'un moment et d'un lieu exceptionnel, hors de la routine. D'ailleurs, la pratique touristique solliciterait une certaine performativité à travers le voyageur photographiant qui agit en tant que touriste tenu d'accumuler des souvenirs tangibles de son périple. L'aspect performatif du tourisme se retrouverait également chez les sujets prenant la pose sur le cliché et ceux qui, plus tard, feront appel à la photographie en tant que catalyseur d'échange d'anecdotes⁴⁷. La photographie de voyage est ainsi profondément ancrée dans la pratique amateur en tant qu'amorce du partage de soi.

⁴⁵Serge Tisseron, *Le mystère de la chambre claire, Photographie et inconscient*, Paris, Les Belles Lettres, 1996, p. 152.

⁴⁶David Picard et Mike Robinson (dir.), *The Framed World: Tourism, Tourists and photography*, Londres, Ashgate, 2009, p. 10-11.

⁴⁷*Ibid.*, p. 13.

1.2.2 L'enfance et la photographie affective

Au-delà des vacances et des moments de loisir, les enfants sont au centre des préoccupations photographiques familiales. L'appareil photographique permet d'immortaliser la jeunesse et sans ces empreintes matérielles, la mémoire ne pourrait conserver ces images de soi. Dans son étude sur la photographie de famille, la sociologue Irène Jonas identifie plusieurs tendances, dont celle de la photographie affective. Observée depuis les années 1970, la photographie affective montre des moments plus intimes des foyers et tend à illustrer l'archétype de la famille moderne⁴⁸. Dans cette ligne de conduite présentant l'apparition de nouveaux moments photographiés, le sentiment amoureux acquiert une plus grande importance et les clichés traduisent l'affirmation de l'affectivité dans la famille. De plus, la photographie affective prône le naturel et montre une tendance à la disparition de la photographie posée en faveur des prises de vues spontanées. Cette pratique est surtout marquée par la prolifération de portraits d'enfants et de son évolution, et ce sans la présence d'adultes dans l'image. Brève période de la vie, l'enfance est également privilégiée, car les enfants se prêtent facilement au jeu photographique dans un contexte où la photographie s'éloigne de la sujétion à la pose. La représentation idéale de l'enfant prend la forme d'un portrait montrant un être ingénu en état d'authentique innocence. Par ailleurs, cet intérêt photographique pour l'enfant en tant qu'individu à part entière révolutionne l'image de soi par la création d'une archive personnelle. Créée essentiellement par les parents, cette archive photographique dresse le portrait de soi à différents âges et dans de nombreuses situations⁴⁹. La photographie affective reflète le besoin instinctif de capturer les changements et les transformations afin de garder la trace de chaque étape franchie, de l'enfance à la

⁴⁸ Irène Jonas, *Mort de la photo de famille? De l'argentique au numérique*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 120.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 82.

mort. Enfin, le contact avec les photographies de jeunesse permettent en quelque sorte d'explorer son passé, voyage dans le temps indissociable des reconstitutions de photographies vernaculaires qui sera plus loin exposé en détail dans le travail de Wearing, d'Otsuka et de Werning.

1.3 Les caractéristiques sociales et symboliques de la photographie amateur

1.3.1 Raconter son histoire : confection d'un tissu social par la photographie

Une photographie n'est jamais complètement neutre, silencieuse, car même dans l'absence d'un narrateur, celui qui contemple une photographie de famille y ajoute naturellement sa part d'imaginaire. Le caractère évocateur, c'est-à-dire le « pouvoir de suggestion affective⁵⁰ » de la photographie dépend alors de celui qui la regarde. Bien souvent, poser le regard sur une photographie de famille suscite la réminiscence. De plus, la contemplation de ce type de clichés déclenche l'élaboration d'un véritable récit entourant l'image. Placées dans un album, les photographies viennent ainsi bâtir une narration, c'est-à-dire la biographie d'une famille. À ce sujet, André Rouillé, théoricien de la photographie, ajoute une observation déterminante :

Composé de moments solennels ou simplement anodins, mais toujours de bons moments, l'album tisse une mémoire de la famille. Une mémoire lacunaire, en forme d'oubli et de fiction nostalgique⁵¹.

Même si la photographie vernaculaire transmet une mémoire fragmentaire et fictive, elle doit néanmoins être considérée en tant qu'important lieu d'échange

⁵⁰Michel Jamet, *Photos réussies*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 50.

⁵¹André Rouillé, *La photographie, entre documentation et art contemporain*, Paris Gallimard, 2005, p. 243.

d'expériences. La photographie amateur est au centre d'un procédé social complexe encourageant le partage de soi. Insérées dans l'album, les images forment, à la manière d'un journal intime, la chronologie des petits et des grands moments d'un être ou d'une famille. Les échanges autour de cet assemblage de photographies des différents membres d'une même famille viennent ainsi créer un sentiment d'appartenance. Outre le pouvoir de consolidation de la photographie de famille, Bourdieu lui accorde d'autres fonctions telle la protection contre l'angoisse de l'écoulement du temps, la communication avec autrui et l'expression des sentiments, la réalisation de soi, l'acquisition d'un prestige social et le moyen d'évasion⁵². Cette dernière fonction met l'accent sur la dimension ludique de la pratique en tant que moyen de se distraire par la capture du monde en images, pratique observée dans les clichés de voyage par exemple.

1.3.2 L'« image-relique »

La photographie vernaculaire fait inévitablement surgir des souvenirs, manifestations abstraites que le philosophe Paul Ricœur définit telles des « image[s] du passé [...] ce[s] empreinte[s] laissée[s] par les événements et qui reste[nt] fixée[s] dans l'esprit⁵³. » Outre la réminiscence nostalgique, l'affect que la photographie vernaculaire inspire chez ses propriétaires est une particularité propre à ce genre d'images. Manipulée, chérie, la photographie de famille peut acquérir le statut d'objet culte, de talisman, jusqu'à parfois se substituer métaphoriquement à la personne qu'elle représente. Ceci explique la difficulté que nous éprouvons à nous séparer de

⁵²Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 33.

⁵³Paul Ricœur, *Temps et récit*, T. 1 de *L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions Le Seuil, 1983, p. 31.

ces photographies qui possède un aspect sacré, caractère que reconnaît Irène Jonas en affirmant que :

[l]es photographies de famille, oscillant entre la relique et le fétiche, conservées précieusement dans un album ou pêle-mêle dans une boîte, ne sont regardées qu'avec émotion, dans une sorte de cérémonial vaguement religieux⁵⁴.

Cette préciosité presque spirituelle relève d'un attachement évidemment personnel, mais non pas dénué d'une dimension fascinante qui participe à une subjectivation de la mémoire. Le terme « subjectivation » fait ici allusion au phénomène de la photographie qui remplace le souvenir lui-même. Par conséquent, une partie de la mémoire intime se construit à l'aide d'images vernaculaires qui s'accumulent et créent un répertoire mémoriel arbitraire.

1.4 Esthétique de l'amateurisme photographique et intérêt artistique pour le *snapshot*

L'esthétique de l'amateurisme photographique est une signature visuelle explorée en art depuis les années 1960 et 1970 alors que les artistes s'approprient peu à peu le médium photographique en faisant des emprunts aux pratiques documentaires et amateur (voir art. 3.1.1). L'exploration des pratiques sociales extra-artistiques et l'utilisation de l'esthétique de l'archive chez les artistes contemporains, auront permis, comme le souligne l'historienne de l'art contemporain Anne Bénichou, « d'élargir le champ d'action de l'art, pour mieux se saisir du monde⁵⁵. » La photographie se transforme alors en un matériau majeur de l'art contemporain. Elle

⁵⁴ Irène Jonas, *op. cit.*, p. 31.

⁵⁵ Anne Bénichou, « Renouer avec l'esthétique de l'archive photographique », *CV Photo*, n°59, 2002, p. 30.

dépasse son ancienne fonction de simple outil, et ce dans le contexte d'une intéressante conjoncture entre l'utilisation de la photographie et un intérêt pour la vie courante⁵⁶. Cette intégration de la pratique photographique dans le quotidien exerce un rapprochement entre la vie ordinaire, voire l'anodin, et l'art. Les aspects les plus communs de l'existence acquièrent une importance sans précédent due à leur oscillation latente entre le factuel et le fictionnel qui leur accorde un « effet photogénique⁵⁷ ». Le banal possède également un potentiel narratif grâce à une iconographie pratiquement universelle qui ouvre sur l'imaginaire. Le geste photographique de type *snapshot* devient ainsi celui d'une appropriation subjective d'éléments du quotidien. Capter une action sur le vif stimule l'imagination sur « l'avant » et « l'après » de la photographie. Ce paradigme photographique jumelant vie courante, subjectivité et spontanéité sera ici considéré en tant qu'esthétique du *snapshot*.

Cette pratique regroupe des images s'éloignant d'une esthétisation du sujet et se rapprochant d'une imagerie vernaculaire valorisant le hasard et l'instinct. Procédé incontournable du paradigme du *snapshot*, l'appareil photographique instantané, tel le Polaroid, incarne le paroxysme de la spontanéité. Dès sa mise en marché, l'appareil facile d'utilisation gagne en popularité auprès des photographes amateurs. Ce n'est que plus tard que de nombreux artistes et photographes de renoms expérimentent avec le Polaroid. Ansel Adams, Walker Evans, Andy Warhol, Lucas Samaras et Chuck Close (fig. 10), par exemple, ont été de ceux qui ont adopté cet appareil fort ludique. Au-delà du Polaroid, l'esthétique amateur est explorée autant par la création d'images avec différents appareils photographiques que par l'appropriation d'images vernaculaires. Ces stratégies, pour le moins diverses, illustrent en revanche une

⁵⁶ André Rouillé, *op. cit.*, p. 435 et 478.

⁵⁷ *70s Photography and Everyday Life*, Madrid, La Fabrica Editorial, 2009, p. 12.

caractéristique fondamentale du *snapshot*, soit une déesthétisation, c'est-à-dire l'adoption d'un style se détachant du « Beau » consensuel et optant plutôt pour une mise en valeur de l'usuel. Pour aller plus loin, j'emploierai ici le terme antiesthétisme afin de faire référence à l'utilisation d'une esthétique qui se situe en marge de la photographie institutionnalisée. Le choix du préfixe « anti » vise à renvoyer à une iconographie s'opposant à une esthétique traditionnelle et agissant plutôt en tant que rupture avec les normes institutionnelles de l'image. L'esthétique du *snapshot* appartient à une forme d'antiesthétique, car le *snapshot* s'éloigne des critères esthétiques normalement associés à un professionnalisme photographique. En recréant une esthétique amateur, les artistes du corpus adoptent ainsi une antiesthétique. La valorisation de l'amateurisme photographique, qui présente un déséquilibre visuel et certains défauts dans l'image par exemple, a été observée à travers les principes de l'art conceptuel. Ce courant a créé un certain retournement artistique confrontant les conventions photographiques. Ce phénomène sera développé au troisième chapitre dans le cadre d'une étude approfondie de la relation entre l'esthétique amateur et le travail des artistes du corpus (voir 3.2.3 et 3.2.4).

1.4.1 La récurrence des codes et la « réussite » d'une photographie

Banalité et naïveté sont des qualificatifs fréquemment évoqués à propos de la photographie vernaculaire. Malgré ces préjugés, la photographie amateur possède un riche vocabulaire formé par la récurrence de certains sujets, d'approches et de styles influencés par la technologie disponible et le contexte culturel⁵⁸. Depuis les débuts de la photographie vernaculaire, les photographes amateurs déploient une grande imagination et une créativité impressionnante dans la capture des images du

⁵⁸Sarah Greenough, *op. cit.*, p. viii.

quotidien. Le sujet photographié n'ayant plus à rester statique devant l'appareil d'un studio commercial, la photographie amateur devient le lieu d'expérimentations et de mises en scène récréatives. Toutefois, la spontanéité qui semble inhérente à l'esthétique du *snapshot* n'est pas aussi réelle qu'elle peut le paraître. En effet, tel qu'il sera développé plus loin dans le deuxième chapitre (*voir art. 2.4.2*), la photographie est infailliblement performée. La photographie de famille représente toujours une forme de performance, car le sujet prend instinctivement la pose lorsqu'il se sent photographié. De plus, même si les personnes devant l'objectif ignorent qu'elles sont photographiées, il existe tout de même une mise en scène composée par le photographe. Le naturel illustré n'est souvent que le résultat d'une mise en scène visant à recréer un portrait charmeur, voire un idéal. De nombreuses photographies sont ainsi savamment préparées par le choix préalable d'une composition globale et d'éléments précis tels le décor, les vêtements portés et les poses adoptées. Cette pratique photographique inventive a commencé en réaction aux poses sérieuses imposées par les studios de photographes professionnels qui étaient auparavant en situation de quasi-monopole. On observe ainsi dans les photographies amateurs une liberté exploratrice, autant dans le comportement du sujet que dans la technique employée. Cette attitude s'explique, entre autres, par le fait que le photographe et le photographié se connaissent intimement et ont partagé des expériences de vie communes. Cette familiarité marque d'ailleurs une différence notable entre la photographie vernaculaire et les autres genres photographiques⁵⁹.

La photographie vernaculaire engendre des images conformistes, comme l'affirme Geoffrey Batchen, spécialiste de ce type d'images. Il ajoute également que « [l]es instantanés sont, avant tout, un hymne à l'individualisme conformiste⁶⁰. » La récurrence des thématiques et des conventions montre un besoin d'adéquation à

⁵⁹*Ibid.*, p. 272.

⁶⁰Geoffrey Batchen, « Les snapshots, L'histoire de l'art et le tournant ethnographique », *Études photographiques*, n°22, 2008, <http://etudesphotographiques.revues.org/index999.html>, Consulté le 6 octobre 2013.

certains schèmes de la pratique amateur. Il en résulte une esthétique généralisée, à savoir des images à la fois semblables et malgré tout totalement distinctes. De plus, cette imagerie stéréotypée mène à une « réconciliation entre identité personnelle et identité de masse⁶¹. » Par ailleurs, il a été remarqué que le photographe amateur agit davantage par devoir de mémoire que par nécessité de prendre une « belle » photographie. Les critères de réussite d'une photographie dans la sphère de la photographie amateur restent complexes, car tributaire des critères interprétatifs de la personne à qui est destinée la photographie. Jonas souligne ainsi la nature subjective de la photographie vernaculaire et la reconnaissance ambiguë de sa réussite :

Le caractère "réussi" d'une photographie de famille est lié à l'idée que son auteur et son public familial se font de ce que doit être une "bonne" photographie. [...] Trouver une photo "réussie", relève ainsi à la fois d'une activité interprétative liée aux codes photographiques et aux références culturelles en vigueur dans une société donnée et à une époque donnée, mais aussi aux regards subjectifs et individuels des membres de la famille⁶².

Il importe peu que la photographie soit techniquement médiocre, car la pérennité des représentations de la famille prévaut. Les sujets doivent être reconnaissables et projeter une représentation idéale de la famille, d'où le potentiel séducteur de ce genre photographique dans cette quête archétypale. Compte tenu du rôle social et symbolique que remplit la photographie de famille, la maîtrise technique n'est tout simplement pas une nécessité. Ceci explique la récurrence d'erreurs typiques chez l'amateur comme la double exposition, les formes hors foyer, l'horizon incliné, l'apparition de l'ombre du photographe, etc. Malgré ces maladresses, la photographie amateur converge vers un imaginaire collectif qui attire désormais l'attention des

⁶¹*Ibid.*

⁶²Irène Jonas, *op. cit.*, p. 89 - 90.

commissaires et des historiens de l'art et de la photographie, fascination qui s'observe dans l'apparition de ces images sur les murs des musées.

1.5 Muséification / artification de la photographie vernaculaire

Imagerie documentaire d'un temps révolu, la photographie de famille atteint de plus en plus le statut d'image à la forte charge affective simultanément intime et collective. Cette particularité s'observe par la mise en exposition de la photographie vernaculaire dans des institutions artistiques d'envergure. Il existe un intéressant parallèle entre les différents supports de la photographie vernaculaire et leur réception. La photographie vernaculaire est conçue pour être manipulée, et lors de cette manipulation, un lien intime se crée entre l'objet et celui ou celle qui tient l'image dans ses mains. À l'opposé, sur les cimaises du musée, derrière le verre qui les protège, les images sont hors d'atteinte. Placer un objet sous vitre crée ainsi un effet « muséifiant ». En effet, l'attention se focalise sur l'objet et cela vient alors en stimuler sa contemplation. L'action de protéger la photographie par une barrière à la fois invisible et symbolique accentue son aspect unique, intouchable, inatteignable⁶³. Cette protection suggère ainsi la grande valeur et la vulnérabilité de l'objet, des qualités affectives inhérentes à la photographie de famille.

La reconnaissance de la photographie vernaculaire aux côtés de la photographie professionnelle et artistique a été remarquée en 1964, dans le cadre de l'exposition *The Photographer's Eye* présentée au Museum of Modern Art à New York. Cette exposition montée par John Szarkowski effectuait un large panorama des caractéristiques des pratiques photographiques en exposant des photographies de

⁶³James Putman, *Art and Artifact. The Museum as Medium*, 2^e éd., Londres, Thames & Hudson, 2009, p. 36.

différents genres qui provenaient autant d'amateurs que de photographes reconnus, tels Richard Avedon, Jacques Henri Lartigue, August Sander, Paul Strand, Walker Evans, Robert Doisneau, Henri Cartier-Bresson, etc.⁶⁴ Depuis cette première apparition marquante de la photographie amateur dans une institution artistique majeure, la photographie de famille a été au centre de différentes expositions, autant en Europe qu'en Amérique⁶⁵. Peu à peu, la photographie vernaculaire passe de l'état d'objet sans valeur à celui de trésor en occupant les cimaises de musées. Ce phénomène peut être qualifié d'artification. Ce néologisme instauré par les sociologues de l'art Roberta Schapiro et Nathalie Heinich fait allusion à une construction sociale de l'art, c'est-à-dire le « déplacement durable de la frontière entre art et non-art⁶⁶. » Il en résulte une institutionnalisation de l'objet en tant qu'œuvre d'art. Manifestement, dans l'espace muséal, les photographies de familles acquièrent un coefficient de beauté, c'est-à-dire une certaine aura selon le concept benjaminien, phénomène qu'Anne-Marie Garat, romancière, évoque ainsi :

Walter Benjamin a nommé *aura* le voile ténu de rêve qui baigne tout objet d'art, engendré par sa valeur culturelle, son caractère d'œuvre unique au monde. La photo, parce qu'elle est multiple, reproductible en serait privée. Mais cette mélancolie d'un indicible secret, qui est le secret même de la photo [amateur], secrétée par ce temps différé, la fascination nostalgique de ces images irrémédiablement éloignées de nous, ressemble à la puissance de l'aura benjaminienne⁶⁷.

⁶⁴John Szarkowski, *The Photographer's Eye*, The Museum of Modern Art, New York, 1966, 156 p.

⁶⁵Par exemple, en Europe : *Photos de famille* au Grand-Halle de la Villette à Paris, 1990, *Instantes Anonymes* au Musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg, 2008 ; en Amérique du Nord : *Snapshots: The Photography of Everyday Life, 1888 to the Present* au San Francisco Museum of Modern Art, 1998, *Other Pictures: anonymous photographs from the Thomas Walther Collection* au Metropolitan Museum of Art à Santa Fe, 2000, *The Art of the American Snapshot, 1888-1978* à la National Gallery of Art de Princeton, 2007, *In the Vernacular : Photography of the Everyday* à la Boston University Art Gallery, 2008, pour ne nommer que celles-ci.

⁶⁶Nathalie Heinich et Roberta Schapiro (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de l'École des Hautes études en sciences sociales, 2012, p. 17-20.

⁶⁷Anne-Marie Garat, *Photos de familles. Un roman de l'album*, Paris, Actes Sud, 2011, p. 51.

Le processus d'artification vient alors modifier le regard porté sur ce genre photographique autrefois écarté des commissaires et des chercheurs en art. Ces emblèmes domestiques attirent les regards au même titre que les clichés de photographes célèbres alors estimés en tant qu'œuvres d'art.

La photographie au style *snapshot* montre un flottement entre une apparente spontanéité et l'expression figée du sujet, oscillation temporelle paradoxale propre au médium photographique remarquée par François Soulages qui note que :

[t]oute photo est cette image rebelle et éblouissante qui permet d'interroger *à la fois* l'ailleurs et l'ici, le passé et le présent, l'être et le devenir, la fixité et le flux, le continu et le discontinu [...] ⁶⁸.

Au-delà de l'aspect temporellement ambigu, l'attrait de la photographie vernaculaire analogique répond au principe selon lequel les objets du quotidien qui tendent à disparaître acquièrent un regain d'intérêt. Dans le contexte actuel où l'utilisation du numérique surpasse celle de la photographie sur pellicule, cet essor de l'image pixelisée pourrait renforcer une nostalgie pour les tirages sur papier au format plus intime⁶⁹. C'est ainsi que les photographies anonymes qui se retrouvent parfois dans les marchés aux puces trouvent preneur. D'objet oublié, rejeté par une famille, la photographie se métamorphose en objet précieux lorsqu'elle est découverte par un collectionneur. Récupérée par un artiste, elle se transforme en matériau à la manière d'un ready-made, c'est-à-dire l'appropriation d'un objet quotidien déclaré œuvre d'art par l'artiste. Cette stratégie artistique est adoptée par exemple dans l'œuvre *Album de photos de la famille D., 1939-1964* (1971) de Christian Boltanski (fig. 11 et 12). Pour ce projet, l'artiste français avait emprunté des boîtes contenant des photos

⁶⁸François Soulages, *op. cit.*, p. 5.

⁶⁹Clément Chéroux dans Sylvain Morand, *op. cit.*, p. 128.

de famille, pour par la suite retirer plus d'une centaine d'images en noir et blanc. Il recrée ainsi le portrait d'une famille quelconque dont leur intimité était alors exposée dans une galerie d'art⁷⁰. En empruntant les souvenirs d'une famille anonyme, il évoque la possibilité de représenter la mémoire de n'importe quelle famille et le spectateur, comme devant un miroir, pouvait se remémorer ses propres clichés de famille. L'installation de Boltanski vient également brouiller les frontières entre le domaine de l'amateurisme et de l'art. Les photographies utilisées par l'artiste français sont d'origine amateur, destinées à tirer de l'oubli une expérience précise. Ce faisant, l'appropriation de Boltanski souligne ainsi la fonction mémorielle de la photographie de famille.

L'apparition progressive de la photographie vernaculaire dans les institutions artistiques représente une invitation à regarder d'une manière renouvelée ce type de photographie, image hybride entre le document neutre et la représentation affective à laquelle on accorde parfois des dimensions sacrées. Cette préciosité pourrait être due à un « effet de raréfaction induite par le temps passé⁷¹ » qui entraînerait une valorisation à la fois sentimentale, et parfois financière, de la photographie vernaculaire. La patine du temps passé transforme ainsi le simple artefact en objet offrant une prolifique source d'inspiration artistique.

⁷⁰Lynn Grumpert, *Christian Boltanski*, Paris, Flammarion, 1992, p. 33-34.

⁷¹Sylvain Maresca, « L'esthétique involontaire, Ethnographie critique d'une exposition », *Ethnographie française*, n°120, 1996, p. 179.

FIGURES DU CHAPITRE 1



Figure 5 Slogan du premier appareil Kodak « You press the button, we do the rest. » en 1888.



Figure 6 Appareil photographique Instamatic 100, commercialisé en 1963 par Kodak.



Figure 7 Modèle 95 Polaroid mis sur le marché en 1948.



Vous ne vous lasserez jamais du plaisir que vous donne la photo à développement instantané. En une minute, vous aurez sous les yeux une photo couleur (pour une photo en noir et blanc, il suffit de quelques secondes). Notre nouveau Colorpack 80 utilise un nouveau film (format 8,2 cm x 8,6 cm

(il économise 25 %* sur chaque photo couleur). Et l'appareil est équipé d'un système d'obturation électronique, d'une prise de flash incorporée pour recevoir les flash-cubes 4 éclairs, d'un objectif à 3 lentilles et d'un film-pack qui permet un chargement rapide et facile. Prix maximum 225 F.

Polaroid

Appareils photo à développement instantané. De 99 F** à 999 F**.



Une minute. Et vous avez la photo.



*Par rapport au film 106 de format 8,5 x 10,5 cm.

**Prix maximum.

Produit par S.A. 67 300 000. Nouvelle. Tél. 637 30 00 B.P. 156. "Polaroid" est une marque déposée de Polaroid Corporation, 140 Main Street, Cambridge, MA 02142, U.S.A.

Figure 8 Publicité pour Polaroid publiée dans le magazine *Paris Match* le 3 juillet 1971.

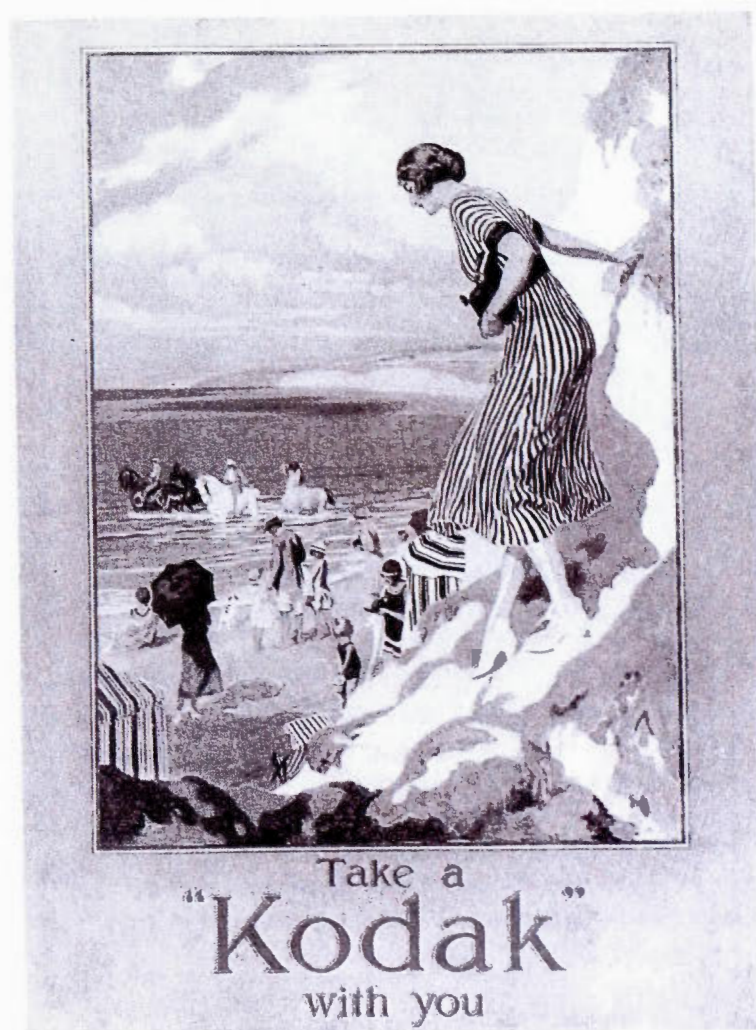


Figure 9 Publicité pour la compagnie Kodak, publiée dans le magazine britannique *Punch* le 16 juin 1924.



Figure 10 Utilisation artistique du Polaroid par Chuck Close, *Self-Portrait/Composite/Nine parts* (1979).



Figure 11 Christian Boltanski, *Album de photos de la famille D.*, 1939-1964 (1971) (détail).

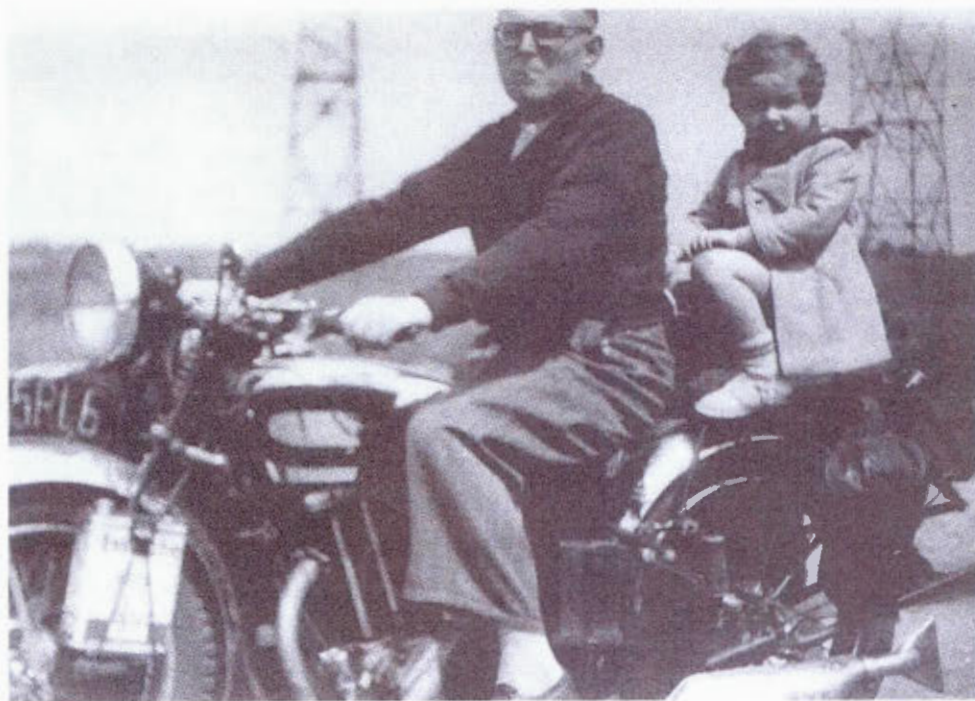


Figure 12 Christian Boltanski, *Album de photos de la famille D.*, 1939-1964 (1971) (détail).

CHAPITRE 2

LA RECONSTITUTION DE PHOTOGRAPHIES VERNACULAIRES DANS LES SÉRIES *ALBUM*, *IMAGINE FINDING ME* ET *BACK TO THE FUTURE*

Déjà en 1977, Susan Sontag écrivait dans l'ouvrage *On Photography* : « Nous vivons un temps de nostalgie, et les photographies contribuent activement à promouvoir cette conscience nostalgique⁷². » La nostalgie se définit tel le « regret mélancolique d'une chose, d'un état, d'une existence que l'on a eu (e) ou connu (e), [le] désir d'un retour dans le passé⁷³. » Ce sentiment provoque en quelque sorte un mélange de réconfort et de mélancolie qui entraîne une agréable tristesse. La photographie vernaculaire favorise cette impression et selon François Soulages, « [e]lle permet de nous rappeler notre passé et surtout de nous prouver que nous l'avons vécu de telle ou telle manière, mieux que nous vivons notre présent⁷⁴. » Comme le laissait paraître l'exemple de *La Chambre Claire* de Roland Barthes évoqué en introduction, la photographie vernaculaire incite à la remémoration de souvenirs idéalisés ou à la contemplation nostalgique d'un être cher éloigné ou disparu.

Étant donné que la photographie vernaculaire fait office de traces du passé, elle est fréquemment associée à la nostalgie. Il est donc compréhensible que ce sentiment puisse être détecté dans les trois séries à l'étude puisque des photographies vernaculaires sont utilisées en tant que principales sources au travail de

⁷²Susan Sontag, *La photographie*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 25.

⁷³« Nostalgie », *Centre national de recherches textuelles et lexicales*, <http://www.cnrtl.fr/definition/nostalgie>, Consulté le 14 décembre 2011.

⁷⁴François Soulages, *op. cit.*, p. 14.

reconstitution. En effet, selon un processus créatif qui va au-delà de la simple capture photographique, les séries *Album* de Gillian Wearing, *Imagine Finding Me* de Chino Otsuka et *Back to the Future* d'Irina Werning recréent des actions et ravivent des souvenirs issus de photographies de famille. Ce qui est performé et joué, lorsque le photographe appuie sur le déclencheur, s'inscrit principalement dans un métaphorique retour en enfance, cet âge de l'innocence, du jeu et de la désinvolture. Ce deuxième chapitre porte sur les différentes stratégies mises en œuvre dans les reconstitutions photographiques des trois séries énumérées ci-dessus. Leur analyse vise à démontrer que le retour vers le passé que provoque la reconstitution de photographies vernaculaires n'est pas un procédé exclusivement marqué par la nostalgie. En effet, les séries à l'étude présentent un retour dans le temps davantage performatif. L'aspect ludique de la reconstitution sera également observé, car le jeu caractérise plusieurs des stratégies mises en œuvre dans le travail des artistes du corpus.

Dans les pages qui suivent, il paraît primordial de débiter par une présentation de chaque artiste et des séries photographiques à l'étude. La description des séries abordera également la dimension nostalgique qui peut y être décelée. Par la suite, un retour théorique sur la reconstitution et certaines caractéristiques du jeu permettra de soulever les multiples stratégies nécessaires à la réalisation des photographies. L'analyse qui suivra mettra en évidence la nature performative et ludique de ces approches artistiques. En insistant sur les spécificités performatives et ludiques inhérentes à la reconstitution, l'étude des différents mécanismes artistiques employés permettra de discerner comment s'élabore les séries de Wearing, d'Otsuka et de Werning. L'analyse des stratégies est divisée en trois moments du processus créatif. La première étape analysée correspond à l'élaboration des photographies à travers la recherche dans les archives photographiques et la préparation de la mise en scène. La deuxième étape coïncide avec l'acte photographique. Enfin, les manipulations

numériques qui produisent le rendu final de la photographie constituent le troisième moment étudié.

2.1 Présentation de l'artiste Gillian Wearing

Née en 1963 à Birmingham en Angleterre, Gillian Wearing manifeste un grand intérêt pour le côté parfois imprévisible et surprenant du comportement humain. Son travail porte également sur la mise en scène de soi dans la sphère publique et privée, phénomène théorisé par le sociologue Erving Goffman (*The Presentation of Self in Everyday Life*, 1959)⁷⁵. L'artiste diplômée des beaux-arts de l'université Goldsmith a développé cet intérêt à travers différentes œuvres vidéos, performances et photographies. Considérée comme faisant partie des Young British Artists⁷⁶, Wearing a atteint une reconnaissance internationale notamment grâce à la série photographique *Signs That Say What You Want Them to Say and not Signs that Say What Someone Else Wants You to Say* (1992-1993). Sa démarche s'inscrivait dans le style « vox pop » ; elle abordait des inconnus dans la rue et leur demandait d'inscrire spontanément un message sur un carton. La centaine d'images capturées propose un vaste panorama d'individus et autant de messages, certains anodins et comiques, d'autres révélant détresse et malaise social. Cette combinaison donne à voir une série de portraits contemporains captant « l'essence de l'expérience du quotidien⁷⁷ » des

⁷⁵Daniel F. Herrman (dir.), *Gillian Wearing*, Catalogue de l'exposition présentée à la Whitechapel Gallery du 28 mars au 17 juin 2012, Londres, Londres : Whitechapel Gallery; Düsseldorf : Kunstammlung Nordrhein-Westfalen; Munich : Pinakothek der Moderne, 2012, p. 21-29.

⁷⁶*Young British Artists* est une appellation qui apparaît vers la fin des années 1980 pour parler d'un groupe d'artistes visuels étudiant au Goldsmith College of Art à Londres. Tracey Emin, Gary Hume, Sarah Lucas et Damien Hirst, pour ne nommer que ceux-là, sont associés à ce groupe synonyme d'une nouvelle vague artistique en Angleterre.

⁷⁷Charlotte Cotton, *La Photographie dans l'art contemporain*, Paris, Thames & Hudson, 2005, p. 30.

années 1990. À la même époque, on note un nouvel engouement pour le procédé de la reconstitution lorsque Wearing s'est intéressée à des comportements atypiques. Elle s'inspire de comportements étranges observés dans des lieux publics pour les recréer dans le cadre de performances photographiées ou filmées. Par exemple, dans *Dancing in Peckham* (1994) et *Homage to the Woman With the Bandaged Face Who I Saw Yesterday Down Walworth Road* (1995), Wearing danse énergiquement, seule dans un centre commercial, ou déambule dans la rue, le visage couvert de bandages. Ces performances dévoilent une singulière appropriation de scènes à la fois anecdotiques et énigmatiques.

Wearing est sans conteste reconnue pour son art dit « confessionnel⁷⁸ ». Par le biais de petites annonces, l'artiste recrutait des inconnus qui livraient, de manière anonyme et masquée, des confidences insoupçonnées devant la caméra dans les vidéos *Confess All on Video. Don't Worry. You Will Be In Disguise. Intrigued? Call Gillian...* (1994), *Trauma* (2000) et *Secret and Lies* (2009). Gravitant autour de cette mascarade de tous les jours, le travail de Wearing fait souvent appel à la dissimulation. Le masque, en tant qu'accessoire fortement symbolique, agit telle une façade protectrice qui rend plus aisée la révélation chez les personnes filmées par l'artiste.

La documentation des comportements de gens ordinaires pousse Wearing à explorer sa propre personnalité. À travers l'autoportrait, l'artiste adopte le masque et le costume et s'interroge sur les différentes personnalités inhérentes à chaque individu. Lorsque Wearing se photographie portant une reproduction quasi identique de son propre visage dans *Self Portrait* (2000) (fig. 13), le masque se révèle également un moyen de dérouter le spectateur. Ce premier autoportrait est un premier pas vers cette oscillation déroutante entre l'expression neutre du masque rigide et l'instant fixé sur

⁷⁸Grady Turner, « Gillian Wearing », *Bomb*, vol. 63, (printemps 1998), <http://bombsite.com/issues/63/articles/2129>, Consulté le 20 avril 2012.

la pellicule photographique, représentation d'un arrêt dans le temps. Ce jeu temporel sera perfectionné dans la série *Album* (2003-2006), proposition artistique qui retiendra plus particulièrement mon attention.

L'intérêt de Wearing pour la photographie de famille apparaît dans *Nancy Gregory* (2002) (fig. 14 et 15), une vidéo statique basée sur une photographie de sa grand-mère. Hommage à l'être cher disparu, la reprise de cette photographie montre l'incarnation de Wearing dans la peau de sa grand-mère qui fait une sieste devant sa maison, un large chapeau recouvrant son visage. Cette reconstitution met l'accent sur la valeur affective de la photographie pour l'artiste, dernière trace matérielle de son aïeule. De plus, cette vidéo laisse présager *Album*, série photographique représentant d'autres proches de l'artiste.

2.1.1 La série *Album* (2003-2006)

Dans la série *Album* (fig. 16 et 17), grâce au subterfuge des prothèses faciales, Wearing crée des autoportraits métamorphosés en membres de sa famille. À travers ces reconstitutions de photographies noir et blanc ou couleurs tirées de ses archives personnelles, Wearing explore la filiation et les personnalités variées qui l'habitent. L'idée d'être génétiquement lié aux membres de sa famille tout en étant à la fois très différente de ses parents est un concept qui intéresse grandement l'artiste⁷⁹. La première partie de la série datée de 2003 comprend deux autoportraits de l'artiste, à trois et dix-sept ans, et des portraits individuels de sa mère, son père, sa sœur, son frère et son oncle. Trois années plus tard, Wearing a repris les portraits de ses deux grands-parents maternels. Le propos de cette série, à travers la transposition

⁷⁹John Slyce, « Profile : That Essence Rare - Gillian Wearing's Family Album », *Contemporary Magazines*, <http://www.contemporary-magazines.com/profile55.htm>, Consulté le 23 mars 2012.

d'identités, mais aussi de temporalités, consiste à représenter les différentes facettes de la personnalité de l'artiste, tributaire aussi bien de son passé que de l'influence inéluctable de son milieu familial.

Dans le cadre d'un processus qui a débuté en 2001, Wearing a travaillé avec le sculpteur britannique Douglas Jennings pour créer une première version des masques sous la forme de sculptures en argile (fig. 18). Les masques en silicone ont été par la suite modelés à partir de cette sculpture, pour une apparence aussi vivante et vraisemblable que possible. Jennings est par ailleurs reconnu pour la précision et le réalisme de ses sculptures de bronze ou de cire. Cette habileté a été perfectionnée en travaillant au musée de personnages de cire de Madame Tussaud de 2001 à 2006⁸⁰. Fondé par Marie Tussaud en 1835 à Londres, ce musée présente des statues à l'effigie de célébrités et de personnages historiques. Les statues de cire sont créées en débutant par un modèle en argile, puis le sculpteur peaufine le modèle en le recouvrant de cire et en ajoutant la coloration, les cheveux et les yeux de verre⁸¹. La démarche suivie pour les masques des photographies de Wearing est similaire, mais il s'agit toutefois de créer une prothèse en silicone, technique également employée pour la création d'effets spéciaux au cinéma. D'ailleurs, le résultat hyperréaliste n'est pas sans rappeler le travail du sculpteur Ron Mueck (Melbourne 1958 –), qui privilégie le silicone et la résine de fibre de verre (fig. 19)⁸². Les reconstitutions photographiques de la série *Album* ont ainsi été produites de manière entièrement manuelle et sans manipulations numériques. Par exemple, la photographie de son frère Richard posant torse nu a ainsi nécessité des mois de préparation, notamment à cause de la confection

⁸⁰ « Sculptures », Douglas Jennings, <http://www.douglasjennings.co.uk/>, Consulté le 2 janvier 2013.

⁸¹ Pamela Pilbeam, *Madame Tussaud and the History of Waxworks*, Londres, Hambledon, 2003, p. 237-238.

⁸² « Ron Mueck », *Musée des Beaux-Arts du Canada*, <http://www.gallery.ca/fr/voir/collections/artist.php?iartistid=25104>, Consulté le 5 janvier 2013.

du costume reproduisant le torse masculin (fig. 20). De plus, lors de la séance photo, de nombreux tests d'éclairage sont nécessaires, car la matière des prothèses faciales ne reflète pas la lumière de la même manière que la peau.

Les reconstitutions photographiques de Wearing imitent différentes qualités formelles de la photographie de famille. Les photographies reprises dans la série *Album* renvoient à plusieurs styles typiques de la photographie vernaculaire de la deuxième moitié du vingtième siècle. Poses de trois quarts en noir et blanc, instantanés en couleurs, portraits de photomaton, en reprenant l'utilisation de codes photographiques communs, la série *Album* met l'accent sur les qualités esthétiques et surtout affectives de la photographie de famille. Ce mimétisme des codes répandus de la photographie vernaculaire met en valeur ce type d'images qui accomplit a priori un devoir de mémoire et renforce le sentiment d'appartenance familial.

De prime abord, la série *Album* de Wearing est une exploration génétique et sociale de la représentation de la filiation. Néanmoins, l'importance de la réminiscence doit être soulignée, car l'artiste explore ses souvenirs et se remémore les effets ressentis lorsqu'elle regardait autrefois les images qui lui ont inspiré la série⁸³. Les reconstitutions de Wearing qui font métaphoriquement et temporairement revivre des êtres disparus, telle sa grand-mère, peuvent ainsi laisser transparaître le regret mélancolique de la disparition d'un membre de sa famille.

La mise en exposition de la série *Album* révèle un parallèle intéressant avec les modalités de présentation de la photographie de famille. Chaque photographie est encadrée d'une couleur différente et accrochée au mur à une hauteur inégale. Ce dispositif vise à refléter la pratique domestique d'exposition des photographies qui

⁸³John Slyce, *loc. cit.*, <http://www.contemporary-magazines.com/profile55.htm>.

sont généralement montrées côte à côte dans des cadres variés (fig. 21). Wearing souhaite ainsi donner l'impression que les photographies ont été prises à différents moments⁸⁴. Les murs de la galerie servent alors à recréer un mode d'exposition vernaculaire hétéroclite qui donne l'illusion de se trouver devant les portraits d'une famille qui présente, au fil du temps, ses clichés dans des cadres dissemblables. Malgré la disparité et l'individualité des portraits, ce mode d'exposition véhicule l'idée selon laquelle les photographies de famille établissent un lien unissant différentes personnes d'une même lignée.

Les recherches de Wearing autour de la photographie et de l'utilisation de prothèses faciales se sont poursuivies avec des autoportraits de ceux qu'elle appelle sa « famille spirituelle ». Dans cette série titrée *Me as...* (2008-2010), Wearing imagine des portraits ou se base sur des clichés antérieurs pour ensuite se photographier travestie en Diane Arbus, Claude Cahun, Robert Mapplethorpe, August Sander et Andy Warhol. À travers des exercices photographiques qui questionnent les notions d'artifice et de réalité, Gillian Wearing propose de voir plus loin que le masque illusoire des apparences et s'amuse à personnifier aussi bien des artistes qui l'ont inspirée, que les membres de sa famille biologique, et cela en se basant sur des photographies préexistantes.

2.2 Présentation de l'artiste Chino Otsuka

Née en 1972 à Tokyo, Chino Otsuka utilise la photographie pour étudier les mécanismes et la puissance narrative de la mémoire. Cette démarche s'observe à travers des séries photographiques à caractère autobiographique qui explorent des

⁸⁴Thierry Somers, « Gillian Wearing Interview », *200% Mag*, 6 avril 2012, <http://200percentmag.com/2012/04/06/gillian-wearing-28>, Consulté le 17 avril 2012.

souvenirs intimes de l'artiste. La série *Summer* (2001) porte sur son expérience en tant que Japonaise expatriée en Angleterre et retrace ses souvenirs du pensionnat Summerhills School où elle a séjourné à l'âge de dix ans. Ces photographies montrant les installations désertes de l'école laissent place à l'imagination du spectateur. L'exploration de l'enfance est également le sujet de la série *Tokyo 4-3-4-506* (1999) dont le titre correspond à l'adresse de son ancien domicile au Japon. Afin de réaliser cette série, Otsuka est retournée dans l'appartement nippon de son enfance pour y prendre des photographies de sa silhouette apparaissant de manière furtive dans les différentes pièces, tel un jeu de cache-cache. L'artiste se plaît à revisiter son passé par la réminiscence et en retournant à des endroits qui lui étaient autrefois familiers. En se photographiant sur les lieux marquants de son enfance, Otsuka révèle la distorsion créée par la rencontre entre la mémoire et le présent. Il existe, selon elle, un décalage entre la photographie, preuve tangible qu'une chose a existé, et la réalité qui n'est pas exactement telle que remémorée⁸⁵. Cette distorsion montre que « [l]a photographie fait ainsi apparaître un double temps, l'époque où la photographie a été prise et le présent de l'image⁸⁶ », selon les mots d'Irène Jonas.

L'album photo en tant que moyen d'activer des souvenirs fictifs est un thème qui a également été abordé par Otsuka dans la série *Photo Album* (2011-2012) (fig. 22). Elle photographie des pages d'albums photo où l'image est absente. Seules les traces, telles la légende et la démarcation de l'espace décoloré où était collé le cliché, suffisent à raconter une histoire latente et libre d'interprétation. Pour Otsuka, la

⁸⁵Chino Otsuka, *Photo Album*, Stockport, Dewi Lewis Publishing, 2012, p. 7.

⁸⁶Irène Jonas, *op. cit.*, p. 26.

photographie de ce vide entraîne l'apparition d'une nouvelle image, et par conséquent, d'une autre mémoire⁸⁷.

2.2.1 La série *Imagine Finding Me* (2005-2009)

La série *Imagine Finding Me* (fig. 23 et 24), comportant douze doubles autoportraits créés entre 2005 et 2009, fait office de voyage dans le temps grâce aux possibilités technologiques. À l'opposé des métamorphoses de Wearing, Otsuka utilise les technologies numériques pour créer une représentation simultanée de son portrait d'enfant et d'adulte. En ayant recours à ses souvenirs et à des photographies de famille, Otsuka réalise des images hybrides qui combinent son identité du passé et son identité contemporaine à travers différents lieux qu'elle a visités lors de différents voyages, autant au Japon qu'en Europe. Avec l'aide de Norihide Mizuguchi, artiste spécialiste en art numérique et expert des logiciels de retouche d'images, Otsuka réussit à créer l'impression de sa présence, telle une grande sœur, aux côtés de son jeune portrait qui provient d'une image préexistante. Elle emploie ses photographies personnelles pour devenir une « touriste de sa propre histoire⁸⁸. » Otsuka invente ainsi de nouveaux souvenirs où son identité enfant et adulte se conjuguent visuellement et métaphoriquement.

L'amalgame de souvenirs et de photographies d'une autre époque produit des représentations imaginaires dont la mise en scène et la narration sont délibérément subtiles et ambiguës. Dans certains cas, Otsuka retourne sur les lieux d'origine de l'image sélectionnée. Autrement, pour créer l'image qui occupe son esprit, elle

⁸⁷Huis Marseille Museum for Photography, *Chino Otsuka/A World of Memories*, 1^{er} mai 2012, [Communiqué], Récupéré de <http://www.huismarseille.nl/en/press>, Consulté le 3 octobre 2013.

⁸⁸Chino Otsuka, *Imagine Finding Me*, Weymouth, Trace Editions, 2006, non paginé.

travaille en studio pour employer des techniques d'éclairage très spécifiques et utiliser pour décor la projection d'une photographie issue de ses archives.

A priori, les images d'*Imagine Finding Me* ressemblent à de simples photographies de voyage présentant deux sœurs fixant directement le photographe ou regardant dans des directions opposées. Jamais le regard de l'enfant et de l'adulte ne se croisent, soulignant ainsi un éloignement à la fois temporel et physique. Les différentes situations montrées dans les photographies déclenchent une oscillation entre complicité et distance entre l'adulte et l'enfant qui ne sont qu'une seule et même personne. L'interaction fictive entre les deux Otsuka s'effectue aussi par l'écriture. La série *Imagine Finding Me* a été publiée dans un livre éponyme où l'artiste ajoute des notes personnelles, tel un journal intime⁸⁹. Les notes d'Otsuka transportent aléatoirement le lecteur entre les années 2000 et 2006. À l'image de la mémoire qui fonctionne parfois sans logique apparente, la remémoration d'événements particuliers nous téléporte mentalement d'un lieu à l'autre, d'un moment à l'autre, en une fraction de seconde.

La notion du voyage dans le temps et celle de la mémoire étant prédominante, les délicats montages de la série *Imagine Finding Me* invitent à la contemplation nostalgique. De plus, par le retour à l'endroit initial de l'image source, l'artiste expatriée en Angleterre depuis son enfance explore aussi la notion du chez soi, concept intrinsèque à la nostalgie, car elle fait également référence à un « état de tristesse causé par l'éloignement du pays natal⁹⁰. »

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ « Nostalgie », *loc. cit.*, <http://www.cnrtl.fr/definition/nostalgie>.

2.3 Présentation de l'artiste Irina Werning

La carrière artistique d'Irina Werning se concentre exclusivement autour de la pratique photographique sous un angle à la fois documentaire et personnel. Après des études en économie et en histoire, elle a complété en 2006 une maîtrise en photojournalisme à la Westminster University de Londres. Née en 1976, cette photographe argentine s'intéresse essentiellement au portrait. À travers des séries documentant des communautés marginales, Werning met en lumière le côté parfois insolite de l'humain, avec par exemple *The Damned and Beautiful*⁹¹, résultat photographique de son incursion dans des soirées échangistes. Werning s'est également penchée sur les conditions de vie en Amérique du Sud avec *Little School in the Andes*⁹², une série en noir et blanc montrant la réalité des écoles publiques d'une communauté isolée dans les Andes.

L'effervescence de l'esprit créatif de Werning s'est manifestée lorsqu'elle a dû garder le chien d'un ami. Pendant cette période, elle déguisait l'animal et le plaçait dans toute sorte de mises en scène reprenant des comportements humains. La série, titrée *Chini Project* (2008), présente le petit chien chinois à crête en train de passer la balayeuse (fig. 25), en astronaute, en chef cuisinier, en DJ, etc. Cette suite de scénarios humains en miniature montre l'obsession de l'artiste pour le détail, un perfectionnisme qui se ressent également dans la reprise de photographies de famille de la série *Back to the Future*.

⁹¹Date inconnue.

⁹²Date inconnue.

2.3.1 La série *Back to the Future* (2010 –)

L'idée de la série *Back to the Future* (fig. 26 et 27) serait venue à l'esprit de Werning, non pas en visionnant le film éponyme de Steven Spielberg (1985), mais plutôt en tombant par hasard, lors d'une promenade, sur un bâtiment qui était présent sur de vieilles photographies qu'elle avait numérisées pour un ami quelque temps auparavant. La surprise de Werning était que le bâtiment, même après plusieurs années, soit resté identique⁹³. Un grand intérêt pour la photographie vernaculaire et une curiosité pour les souvenirs des autres ont ainsi poussé Werning à inviter des personnes à « retourner vers leur futur », c'est-à-dire à jouer le jeu de recréer, dans les moindres détails, une photographie de leur album de famille⁹⁴. Ce projet artistique rappelle *Young Me Now Me*, un site web qui encourage le grand public à partager des photographies reconstituées⁹⁵. Les photographies de Werning atteignent toutefois un niveau de mimétisme surprenant et réussissent à reproduire la spontanéité du *snapshot*. Au-delà de la fascination de Werning pour le potentiel de reconstitution et l'apparence rétro des *snapshots*, ce qui charme l'artiste est d'imaginer ce que ressent le modèle en effectuant à nouveau les clichés d'un temps révolu⁹⁶.

Werning a tout d'abord proposé l'expérience à des proches et des amis, puis l'invitation s'est étendue à des étrangers à l'échelle internationale, autant en Amérique latine qu'en Europe et en Asie. Via les réseaux sociaux, l'artiste annonce

⁹³Stephanie Palumbo, « Past Perfect », *The Oprah Magazine*, vol. 13, n° 5, (mai 2012), p. 52.

⁹⁴« Back to the Future », Irina Werning, <http://irinawerning.com/index.php/?back-to-the-fut/back-to-the-future/>, Consulté le 20 avril 2013.

⁹⁵Voir *Young Me Now Me*, <http://www.zefrank.com/youngmenowme/>, Consulté le 30 novembre 2012. Un livre a également été publié. Voir Ze Frank, *Young Me, Now Me. Identical Photos, Different Decade*, Berkeley, Ulysses Press, 2012, 152 p.

⁹⁶« Back to the Future », *loc. cit.*, <http://irinawerning.com/index.php/?back-to-the-fut/back-to-the-future/>.

ses prochaines destinations et invite les internautes à lui envoyer des photographies de famille afin de pouvoir les recréer lors de sa visite dans leur pays. Une fois le premier contact établi par courriel, chaque projet photographique de la série *Back to the Future* débute par une rencontre avec le sujet volontaire. Bien souvent, même si une première image avait été sélectionnée, le modèle partage ses albums photo avec l'artiste. Dans le cas où aucune image n'avait été préalablement choisie, la sélection de l'image à recréer s'effectue lors d'une recherche parmi les photographies du modèle. La fouille dans les boîtes de photographies ou dans les albums se termine lorsque l'artiste et le sujet trouvent une photographie qui les interpelle, soit parce que l'action représentée intéresse l'artiste ou que la photographie reflète la personnalité du modèle⁹⁷. Werning effectue par la suite une recherche photographique. Elle étudie la lumière, l'angle de vue, les types d'appareils et de lentilles qui ont été utilisés. Il s'agit également de retrouver le décor d'origine ou de le reproduire le plus fidèlement possible. Pour la création du décor et des « costumes » (ou vêtements devenus démodés), elle s'approvisionne sur les encans en ligne ou dans les marchés aux puces. Le rassemblement du matériel prend de quelques jours à un mois, sans compter les heures pour le repérage des lieux⁹⁸. Une fois tout le matériel réuni, l'artiste procède à l'acte photographique où le modèle reprend la pose tenue ou imite le geste effectué sur l'image source. Enfin, de manière à atteindre la plus grande ressemblance

⁹⁷Jessica Goldstein et Claire O'Neill, « Behind the scene and 'Back to the Future' With Photographer Irina Werning », *NPR*, 10 juin 2011, <http://www.npr.org/blogs/pictureshow/2011/06/14/137101677/behind-the-scenes-and-back-to-the-future-with-photographer-irina-werning>, Consulté le 26 mars 2012.

⁹⁸« Live Facebook Q&A with Irina Werning », *Facebook*, 20 novembre 2012, <http://www.facebook.com/photo.php?fbid=548649881815386&set=a.217704174909960.66187.130966596917052&type=1&theater>, Consulté le 8 janvier 2012.

possible avec la photographie source, Werning sollicite l'aide d'un assistant pour retoucher numériquement la photographie et lui redonner son allure rétro⁹⁹.

Les photographies recréées par Werning offrent un inventaire des principales thématiques de la photographie vernaculaire : des photos scolaires, des couples enlacés, des fêtes d'enfants, des instants de complicité entre frères et sœurs, des journées à la plage, etc., c'est-à-dire des images capturées dans des contextes agréables. Les photographies, montrées en diptyque sur le site internet personnel de l'artiste, ont été vues par des internautes un peu partout sur le globe. La série comprend à ce jour près de 250 photographies qui ont été réalisées dans 26 pays¹⁰⁰. Par ailleurs, pour le vingtième anniversaire de Disneyland Paris en 2012, l'artiste a été invitée à refaire des photographies sur ces lieux qui ont enchanté des milliers d'enfants¹⁰¹. Werning a également été appelée à photographier différents groupes de personnes dans plusieurs occasions. Par exemple, l'équipe du magazine *l'Officiel*¹⁰² et des utilisateurs de train pour le vingtième anniversaire de la Deutsche BahnCard ont été photographiés selon la formule du retour dans le temps métaphorique¹⁰³.

⁹⁹ « Irina Werning - Back to the Future », *Burn Magazine*, En ligne, 1^{er} juin 2011, <http://www.burnmagazine.org/epf-2011-finalists/2011/06/irina-werning-back-to-the-future/>, Consulté le 26 novembre 2012.

¹⁰⁰ « Live Facebook Q&A with Irina Werning », *loc. cit.*, <http://www.facebook.com/photo.php?fbid=548649881815386&set=a.217704174909960.66187.130966596917052&type=1&theater>.

¹⁰¹ Louise Rebeyrolle, « EXPO - Irina Werning fête les 20 ans de Disneyland Paris », *Photo.fr*, 4 juin 2012, <http://www.photo.fr/blog/2561-EXPO-Irina-Werning-fete-les-20-ans-de-Disneyland-Paris-2.html>, Consulté le 26 mars 2012.

¹⁰² « Retour vers le futur », *L'Officiel*, n°959, (octobre 2011), p. 75-81, Récupéré des archives en ligne, http://patrimoine.editionsjalou.com/lofficiel-de-la-mode-numero_959-page_76-detailp-13-6945-76.html, Consulté le 3 septembre 2013.

¹⁰³ « Happy Birthday Bahncard ! - Deutsche Bahn startet "Back to the Future" - kampagne mit Fotokunst von Irina Werning », *Dressed like Machine*, <http://www.drlima.net/?s=irina+werning>, Consulté le 30 avril 2013.

Par la juxtaposition de photographies temporellement éloignées, la série *Back to the Future* de Werning présente une forte impression nostalgique, comme le témoigne la récurrence du terme « nostalgie » dans les nombreux blogues, personnels ou traitant de photographie, où sont partagées ces images. Par exemple, sur un site web consacré à la photographie, la série est décrite comme « drôle, touchant[e], submergeant[e] de nostalgie¹⁰⁴ ! » L'artiste elle-même se définit comme une « Argentine nostalgique » et « ce projet est [sa] thérapie¹⁰⁵. » De plus, la chanteuse canadienne Feist a choisi les photographies de Werning pour illustrer le vidéoclip de la chanson *Bittersweet Melodies* (Metals, 2011), une chanson teintée de mélancolie¹⁰⁶.

L'utilisation de la photographie vernaculaire à des fins de reconstitution est le dénominateur commun des séries de Wearing, d'Otsuka et de Werning. Il sera pertinent de se pencher sur leurs séries, car les stratégies mises en œuvre reflètent différents usages de la reconstitution de photographies vernaculaires. Même si les techniques employées par les trois artistes divergent, plusieurs caractéristiques communes peuvent être observées. D'une part, la reconstitution implique une mise en scène et des manipulations postphotographiques qui provoquent l'illusion d'un retour dans le temps. Ce procédé converge simultanément vers l'idée d'un processus nostalgique associé à la recréation de photographies vernaculaires et vers la présence d'une dimension ludique. Malgré l'impression nostalgique provoquée par le recours aux photographies vernaculaires, les stratégies menant à la reconstitution des séries

¹⁰⁴ Louise Rebeyrolle, *loc. cit.*, <http://www.photo.fr/blog/2561-EXPO-Irina-Werning-fete-les-20-ans-de-Disneyland-Paris-2.html>.

¹⁰⁵ « Interview // Irina Werning / Back to the future », *Fubiz Awards*, 24 janvier 2012, <http://www.fubizawards.com/news/interview-irina-werning-back-to-the-future/>, Consulté le 26 mars 2012.

¹⁰⁶ Les paroles font référence à une réminiscence nostalgique : « Bittersweet melody/Like a sweet memory/Bittersweet melody/Can't go back, I can't go on » Voir « Feist 'Bittersweet Melodies' », *Rolling Stone*, 9 avril 2012, <http://www.rollingstone.com/music/videos/feist-bittersweet-melodies-20120409#ixzz1rYJsSTCz>, Consulté le 8 janvier 2013.

Album, *Imagine Finding Me* et *Back to the Future* présentent une part ludique. Les trois artistes rejouent ou font rejouer un moment perdu, comme pour lutter contre la fugacité du temps. D'autre part, le recours à la photographie vernaculaire et l'exploration du langage amateur en photographie attestent l'aspect affectif à la fois très intime et collectif de ce type d'images. Une fois reconstituées, les photographies de famille qui étaient dissimulées et peut-être même oubliées dans un album, sont alors réinvesties d'intérêt à la fois émotif et esthétique.

2.4 Retour théorique sur la reconstitution et le jeu en art contemporain

Les prochaines pages portent sur la problématique de la reconstitution dans les trois séries à l'étude. Dans un premier temps, il s'agira de définir en quoi consiste la reconstitution en art pour ensuite en expliciter le caractère performatif et ludique.

2.4.1 La reconstitution artistique

Le terme « reconstitution » renvoyait initialement à une pratique populaire, c'est-à-dire la reprise d'un événement historique par un groupe de personnes. Différentes expressions font aujourd'hui référence à la reconstitution spécifiquement artistique : « reprise », « réitération », « réeffectuation », « reconstruction », « recyclage », « réactualisation », « reproduction », « relecture », etc. L'équivalent anglophone « *re-enactment* » indique d'emblée l'aspect performatif par le terme « act » qui signifie jouer un rôle, faire du théâtre. L'expression « reconstitution », probablement la traduction la plus fidèle de « *re-enactment* », exprime une importante spécificité de cette stratégie. En effet, la particularité de la reconstitution réside dans son caractère explicitement performatif. Elle exprime également un potentiel de transformation et

d'interprétation subjective de l'histoire personnelle ou collective. Comme le définissait Marie Fraser dans le glossaire de la Triennale du Musée d'art contemporain de Montréal (2011), la reconstitution est une :

[...] actualisation qui s'éloigne de façon significative des notions postmodernes d'appropriation et de citation. La reconstitution n'est pas une stratégie parmi d'autres, mais un retour sur soi, sur l'autre et sur le passé qui soulève un ensemble de questions sur notre présent et s'inscrit à rebours des idéologies d'une fin de l'histoire¹⁰⁷.

Selon cette définition, une performativité intrinsèque apparaît dans l'action de la mise en scène du passé, au-delà de l'exploration identitaire et genrée propre à l'appropriation. Toujours selon Fraser :

Reconstituer est donc un acte où se joue la nécessité de revoir et d'interpréter sa propre histoire; un acte qui, dans son double rapport au temps, engage une relation différente avec le passé. Autrement dit, on pourrait comprendre ces actualisations comme une façon de "performer" l'histoire¹⁰⁸.

La dimension performative réside donc dans l'acte de la reprise et dans l'interprétation d'un événement, d'un document ou d'une œuvre d'art observés à travers la loupe du présent.

La dimension temporelle est sans aucun doute la pierre angulaire de la reconstitution. En immobilisant momentanément une tranche de l'histoire, qu'elle soit intime ou collective, l'instant d'arrêt permet d'y poser un regard plus lucide. Par les allers et

¹⁰⁷Tiré de la définition du terme « Reconstitution » par Marie Fraser dans le lexique de *La Triennale québécoise 2011, Le travail qui nous attend*, Catalogue de l'exposition présentée au Musée d'art contemporain de Montréal du 7 octobre 2011 au 3 janvier 2012, Montréal, Musée d'art contemporain, Montréal, 2011, p. 00.04.48.

¹⁰⁸*Ibid.*

retours dans le temps, une inévitable distance s'installe entre le passé et le présent. C'est précisément cet espace dialogique, où survient la divergence temporelle, qui est voué à l'exploration artistique. Amelia Jones, critique d'art et commissaire dont les recherches se concentrent sur les pratiques performatives, nous rappelle que toute expérience de reconstitution n'est accessible qu'à travers une perception subjective, elle-même basée sur une mémoire à laquelle on ne peut faire entièrement confiance¹⁰⁹. Réinterprétées à une époque et par une personne inévitablement différente, les reconstitutions ne sont conséquemment pas des reproductions complètement mimétiques, d'autant plus que la documentation laissée, potentiellement trafiquée ou fabriquée, ne peut servir de preuve irréfutable. Par exemple, dans le cas de reconstitutions de performances artistiques, la documentation visuelle, dont la disponibilité est dans la plupart des cas strictement contrôlée par les artistes, comporte une part de fiction et présente une mise en scène des corps dans l'espace photographié ou filmé. Les témoignages, les photographies ou les enregistrements vidéo font ainsi office de représentations arbitraires de l'action et contribuent à la construction d'une documentation fictive.

Ce type d'utilisation d'une documentation préexistante se retrouve dans le travail de Marina Abramović (Belgrade 1946 –), artiste reconnue de la performance. Considérant que la documentation disponible ne rendait pas justice à l'expérience de certaines performances célèbres des années 1960 et 1970, Abramović a tenté de faire revenir à la vie ces actions « perdues » en se basant sur des témoignages et sur la documentation visuelle accessible. Présentée au Guggenheim Museum de New York durant une semaine complète en 2005, la performance *Seven Easy Pieces* consistait en une reprise des performances largement connues de Bruce Nauman, Vito Acconci, Valie Export, Gina Pane et Joseph Beuys. L'artiste monténégrine y présentait

¹⁰⁹ Amelia Jones, « "The Artist is Present" : Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence », *The Drama Review*, vol. 55, n°1, (printemps 2011), p. 42.

également deux performances de son cru, soit *Lips of Thomas* et *Entering the Other Side*¹¹⁰. Cette performance incarne aujourd'hui un exemple emblématique de la reconstitution. De plus, cette reprise du travail d'autres artistes et d'œuvres personnelles a poussé les historiens de l'art, telle Amelia Jones, à se poser différentes questions sur les enjeux entourant cette pratique. Soulignant le côté paradoxal des reconstitutions dans leur prétention à l'authenticité, Jones dénonce une forme de dépendance à la documentation dans la vaine tentative de rendre compte fidèlement de la manifestation originale¹¹¹. La performance d'Abramović est en quelque sorte une interprétation totalement arbitraire qui ne peut prétendre à l'authenticité. *Seven Easy Pieces* présente ainsi l'incarnation d'une documentation subjective de la même manière dont les artistes du corpus réinterprètent de manière personnelle l'instant fugace (et potentiellement mis en scène) représenté dans différentes photographies vernaculaires.

Selon Jones, la reconstitution active précisément cette tension entre une prédilection pour le tangible et l'impossibilité de fixer le geste dans le temps et l'espace¹¹². La documentation du geste performatif vise alors à immortaliser les actions éphémères. Ne perdurant qu'à travers les images, la reconstitution s'inscrit dans un mode essentiellement représentationnel. Qu'elle soit filmée ou photographiée, la reconstitution réactive la performance en l'ancrant dans l'expérience présente. À la fois processus documentaire et résultat artistique, la reconstitution entraîne ainsi une

¹¹⁰ « For Abramović, the remaining documentation of Bruce Nauman's *Body Pressure* (1974), Vito Acconci's *Seedbed* (1972), VALIE EXPORT's *Action Pants: Genital Panic* (1969), Gina Pane's *The Conditioning* (1973), Joseph Beuys's *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965) and her own *Lips of Thomas* (1975) failed to accurately or fully convey the experience of the performance, motivating the artist to bring these works back to life. » Voir Jessica Santone, « Marina Abramović's *Seven Easy Pieces*: Critical Documentation Strategies for Preserving Art's History », *LEONARDO*, vol. 41, n°2, 2008, p. 148.

¹¹¹ Amelia Jones, *loc. cit.*, p. 19.

¹¹² *Ibid.*

nouvelle documentation qui permet une compréhension différente du document initial. La photographie s'avère alors être le médium idéal à la transmission de la reconstitution, jusqu'à devenir le prétexte de la performance elle-même.

2.4.2 La reconstitution et la photographie performée

Dès les années 1970, parallèlement à l'émergence de la performance en tant que discipline, une tendance à l'intégration d'une grande performativité à travers des mises en scène photographiques a été observée avec, par exemple, la série *Untitled Film Stills* (1977-1980) (fig. 28) de Cindy Sherman (Glen Ridge 1954 –). Figure phare de la photographie contemporaine, Sherman est reconnue pour ses travestissements photographiés. Dans la série *Untitled Film Stills*, elle se met en scène dans des poses inspirées de films noirs et néoréalistes. Dans ces photographies, Sherman incarne différents rôles de femmes représentées au cinéma, imitant entre autres le style d'actrices européennes telles Jeanne Moreau ou Sophia Loren. Or, sur les 80 photographies que compte la série, l'artiste affiche un visage inexpressif contribuant au caractère énigmatique de son travail. Cette exploration identitaire par la mise en scène a influencé une génération de photographes. L'« effet Sherman » se manifeste dans la manière dont les artistes d'aujourd'hui pensent le portrait et expérimentent la performativité et les artifices déployés à travers le médium photographique¹¹³. Cette influence quant à la création de fictions photographiques apparaît dans les stratégies déployées par Wearing, Otsuka et Werning, stratégies qui seront analysées plus loin dans ce chapitre.

¹¹³Phoebe Hoban, « The Cindy Sherman Effect », *Art News*, 14 février 2012, <http://www.artnews.com/2012/02/14/the-cindy-sherman-effect/>, Consulté le 25 juin 2013.

La série *Untitled Film Stills* jouait un rôle clé dans l'exposition *La photographie mise en scène, Créer l'illusion du réel* tenue au Musée des beaux-arts du Canada en 2006. L'exposition retraçait l'évolution de la fiction en photographie, de l'*Autoportrait en noyé* (1840) d'Hippolyte Bayard, en passant par le portrait de *Rose Sélavy* (1921), personnage féminin créé par Marcel Duchamp. Dans le catalogue de l'exposition, on souligne que :

[d]epuis les années 1980, toute prétention d'association avec le réel a été abandonnée dans la photographie artistique, et sa nature autoréférentielle dans le contexte de la saturation de l'image, acceptée. L'image est présentée comme une construction mentale, une imitation, une proposition¹¹⁴.

La construction d'un univers créé de toutes pièces par l'artiste confirme la théâtralité comme procédé incitant à une remise en question de la « vérité » photographique. L'élaboration d'images inspirées à la fois d'éléments réels et inventés entraîne une oscillation entre la fiction et la prétendue authenticité documentaire. L'expression « photographie performée » (*performed photography*), évoquée par le théoricien de la performance Philip Auslander, définit adéquatement cette pratique¹¹⁵. Selon ce dernier, l'acte photographique théâtralisé vient authentifier l'événement photographié en tant que performance, même en l'absence d'un public lors de la prise de vue. Comme il le souligne :

¹¹⁴Karen Henry dans Lori Pauli (dir.), *La photographie mise en scène. Créer l'illusion du réel*, Catalogue de l'exposition présentée au Musée des beaux-arts du Canada du 16 juin au 1^{er} octobre 2006, Londres: Merrell, Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada, p. 149.

¹¹⁵Philip Auslander, « The Performativity of Performance Documentation », *PAJ : A journal of Performance and Art* 28, n°3, (septembre 2006), p. 2.

[...] it is not the initial presence of an audience that makes an event a work of performance art : it is its framing as performance through the performative act of documenting it as such¹¹⁶.

Qu'il y ait présence d'un public ou non, la documentation dévoile l'essence de la performance, élaborée et planifiée avant même sa représentation éphémère. La présence du public sera plutôt incarnée par chaque personne qui entrera en contact avec l'image.

2.4.3 Rapprochements entre la reconstitution et le jeu

Un parallèle entre le jeu et l'activité artistique a été établi depuis longtemps par Johan Huizinga et le sociologue Roger Caillois. Ces deux théoriciens ont tenté de définir la fonction du jeu au quotidien. Il est néanmoins digne d'intérêt d'insister sur la teneur ludique de la reconstitution puisque le jeu et la reconstitution comportent tous les deux une dimension performative. La notion de jeu renvoie inévitablement au domaine théâtral, tout comme les photographies reconstituées qui requièrent une mise en scène de l'artiste.

Caillois résume le jeu comme « [...] une activité libre, séparée, incertaine, improductive, réglée et fictive¹¹⁷. » Outre l'idée collective du jeu comme activité liée au plaisir et au divertissement, Caillois et Huizinga s'entendent sur plusieurs caractéristiques communes. Vient en premier lieu l'importance de la liberté d'action, qui doit être totalement volontaire¹¹⁸. La reconstitution provoque un état de liberté

¹¹⁶*Ibid.*, p. 6.

¹¹⁷Roger Caillois, *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, 1967, p. 42-43.

¹¹⁸Johan Huizinga, *Homo Ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, 1951, p. 24.

similaire à celui du jeu, car ce procédé artistique interpelle une libre interprétation d'images préexistantes. Cette exploration de l'imaginaire est présente dans les trois séries du corpus à travers le mimétisme et la transformation de photographies de famille. La reconstitution, en tant que nouvelle relation au passé, dévoile ainsi un univers fictionnel.

En deuxième lieu, le jeu en tant qu'activité « séparée » se déroule généralement dans le cadre d'un d'isolement temporaire de la réalité causant un intermède dans la vie courante. Dans une attitude détachée, s'éloignant des angoisses quotidiennes, le jeu offre un prétexte pour s'évader provisoirement dans un monde distinct et distrayant. Comme le précise Huizinga :

[l]e jeu [...] se situe en dehors de la logique de la vie pratique, en dehors de la sphère de la nécessité et de l'utilité. [...] Le jeu a sa raison en dehors des normes de la raison, du devoir et de la vérité¹¹⁹.

Soigneusement délimité et réglé dans le temps et l'espace par les participants (les joueurs et ceux qui y assistent), le jeu se déploie sur un terrain imaginé, toujours encadré par une structure¹²⁰. Malgré l'immanente liberté, le jeu doit se produire selon certaines règles prédéfinies et l'efficacité du résultat est assurée par la rigueur. Selon Caillois :

Le jeu consiste dans la nécessité de trouver, d'inventer immédiatement une réponse *qui est libre dans les limites des règles*. Cette latitude du joueur, cette marge accordée à son action est essentielle au jeu et explique en partie le plaisir qu'il suscite¹²¹.

¹¹⁹*Ibid.*, p. 221-222.

¹²⁰*Ibid.*, p. 27.

¹²¹Roger Caillois, *op. cit.*, p. 39-40.

Tout comme le jeu qui se déroule sur un terrain délimité, la reconstitution s'inscrit dans un cadre précis, c'est-à-dire un moment entre parenthèses. Dans les séries photographiques ici analysées, l'espace de jeu principal est situé devant l'appareil photographique, mais la dimension ludique se retrouve aussi au moment de la préparation ou de la manipulation des clichés, par exemple.

En troisième lieu, le simulacre constitue la part ludique la plus flagrante dans les reconstitutions à l'étude. Dans *Les jeux et les hommes* (1958), Caillois avait établi quatre catégories de jeux selon leur appartenance au domaine de la compétition, du vertige, de la chance ou du simulacre. Cette dernière catégorie ludique s'observe dans toute activité performative, car il s'agit d'être autre et d'agir différemment pendant un moment déterminé. Le simulacre consiste à adopter temporairement le comportement d'un personnage fictif et de faire croire, à soi-même ou à d'autres, l'existence de ce personnage imaginaire, mirage parfois complété par une transformation et ses accessoires : masque, déguisement, maquillage, etc. Faire semblant, selon Caillois, est le germe de tous les jeux de fiction¹²². Pour sa part, le philosophe Jean-Marie Schaeffer parle plutôt de « feintise ludique », dont la fonction serait « [...] de créer un univers imaginaire et d'amener le récepteur à s'immerger dans cet univers [...] »¹²³. Selon lui, le jeu est un vecteur permettant d'accéder à un monde fictionnel. Le jeu offre également la possibilité de créer divers scénarios qui représentent autant d'univers plus ou moins temporaires engendrant l'expérimentation de la réalité sous des formes alternatives¹²⁴. Dans le cadre de démarches de reconstitution, le simulacre est un procédé largement perceptible, car, momentanément devant l'appareil photographique, le geste de reconstitution vise l'incarnation d'une autre personne, ou

¹²²Roger Caillois (dir.), *Encyclopédie de la Pléiade, Jeux et Sport*, Paris, Gallimard, 1967, p. 77.

¹²³Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 156.

¹²⁴Laurence Roux, « Le jeu comme moyen d'appréhension de la réalité en art actuel », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, janvier 2008, p. 51.

dans tous les cas, une actualisation et une appropriation qui transforme une tranche du passé en réalité seconde.

Enfin, le jeu se distancie largement d'une simple attitude de délassement ou d'une activité anodine. Bien au contraire, il peut se définir en tant que rupture avec les normes établies. À ce sujet, Marie Fraser, commissaire de l'exposition *Le Ludique* (2001), écrit que « jouer suppose aussi de déjouer [...] le jeu s'offre ainsi comme un espace de résistance, de rupture avec la norme et les conventions¹²⁵. » Ainsi, selon le concept du jeu, il s'agit parfois de tromper le spectateur en dépassant certaines frontières. Néanmoins, cette tromperie n'est pas toujours intentionnelle. Dans un effet de renversement, les dimensions ludiques provoquent une déstabilisation des certitudes qui « exprime[nt] aujourd'hui une interrogation sur le sens du monde, sur notre rapport à la réalité et sur notre perception du temps¹²⁶. » Le jeu permet ainsi de rapprocher l'univers imaginaire de la réalité. Il vient troubler l'apparente cohérence de la vie courante et révèle que la réalité, même ordinaire, comporte toujours une part d'extraordinaire¹²⁷. L'ancrage dans le monde réel est par ailleurs une condition essentielle afin que le jeu surgisse et puisse bousculer certaines règles pour en créer de nouvelles¹²⁸.

¹²⁵Marie Fraser (dir.), *Le Ludique*, Catalogue de l'exposition présentée au Musée du Québec du 27 septembre au 25 novembre 2001, Québec, Musée du Québec, 2001, p. 14.

¹²⁶*Ibid.*, p. 11.

¹²⁷*Ibid.*, p. 11-12.

¹²⁸Jacinto Lageira dans Marie Fraser, *Le Ludique*, p. 99.

2.5 Analyse des stratégies de la reconstitution dans les trois séries à l'étude à travers l'élaboration des photographies

2.5.1 Recherche et partage des photographies de famille : vecteur de la révélation de soi

Les séries des trois artistes du corpus sont amorcées par une recherche ou une rencontre fortuite parmi des photographies de famille. L'exploration dans les archives peut être considérée comme une activité qui ouvre à la découverte et à la réminiscence de souvenirs pour la plupart positifs, car les photographies vernaculaires montrent généralement des moments heureux. Sur les conversations suscitées par la consultation d'un album photo, l'historienne de l'art Martha Langford affirme que sa première fonction est d'agir en tant qu'appareil mnémonique et d'« instrument de performance sociale¹²⁹ ». Lu à travers un dialogue, l'album révèle sa structure et le sens encodé dans les images par l'oralité¹³⁰. La consultation des photographies, qu'elles soient classées ou non dans un album, incite à faire voyager l'esprit. Cette activité vient alors créer dans la vie courante un intermède similaire à la parenthèse imposée par le jeu.

Rappelant la curiosité enfantine, la recherche des artistes du corpus consiste à trouver des images, précieux artefacts qui feront émerger des anecdotes ou des souvenirs précis. Cette activité entraîne le partage des récits intrinsèques aux photographies, histoires biographiques et même autobiographiques chez Wearing et Otsuka. Par exemple, l'idée de la série *Album* est apparue à Wearing grâce à la redécouverte d'une vieille photographie de sa mère. Sur cette photographie datant de 1953, la mère de Gillian est âgée d'une vingtaine d'années (fig. 29). Cette trouvaille a eu un effet

¹²⁹ Martha Langford dans Annette Kuhn et Kirsten Emiko McCallister (dir.), *Locating Memory. Photographic Acts*, New York, Berghan Books, 2006, p. 223.

¹³⁰ *Ibid.*

introspectif sur l'artiste qui en est venue à se questionner sur les rêves, les ambitions et les pensées intimes de ses proches¹³¹.

La reconstitution permet de réinterpréter et de se réapproprier l'histoire, individuelle ou collective. En ce qui concerne les séries à l'étude, la reconstitution d'une photographie personnelle permet de jeter un regard éclairé sur son existence. Ce potentiel de révélation de soi est relaté dans cette devise de Wearing : « I'm always trying to find ways of discovering things about people, and in the process discover more things about myself¹³². » La découverte de l'histoire des autres permet de reconnaître certains de ses traits de caractère. Dans une entrevue, l'artiste britannique affirme que porter les masques représentant ses proches lui a été révélateur¹³³. Depuis, elle ne considère plus sa famille en tant que groupe homogène, mais plutôt comme un ensemble d'individus uniques dont l'identité distincte doit être respectée. Par exemple, en portant le masque du visage de sa mère, elle a saisi le côté doux, naïf et vulnérable de sa génitrice. En empruntant temporairement les traits des membres de sa famille, l'artiste prend ainsi conscience de ce qui se cache derrière l'écran des apparences.

¹³¹John Slyce, *loc. cit.*, <http://www.contemporary-magazines.com/profile55.htm>.

¹³²Sarah Coleman, « Interview with Gillian Wearing », *Photo Metro*, vol. 16, n°31, (mars 2005), p. 28-31.

¹³³« Wearing masks of my family revealed different facets for me : the first was to see everyone as an individual - when we are a group, and grow up in a family unit, everyone is assigned their roles and we find it difficult to see outside of this, particularly for a child with respect to their parents. Until I did a self portrait as my mother, Jean Gregory, I was not interested in her previous life as a single, young woman who had her own dreams, disappointments, struggles and triumphs. It made me realise that her identity should be respected without my expectations of what I felt she should be. When I wore the mask I started to see her as someone that was sweet, naïve, a little vulnerable [...] » Voir Thierry Somers, *loc. cit.*, <http://200percentmag.com/2012/04/06/gillian-wearing-28>.

Le partage des photographies de famille inspire également à la révélation dans les séries d'Otsuka et de Werning. Du côté de l'Argentine, elle se décrit avant tout comme une personne curieuse. L'envie de connaître l'histoire des personnes dans la photographie, ce qu'elles sont devenues, est une des principales motivations artistiques¹³⁴. Lors de la rencontre, le modèle s'ouvre à Werning et partage des anecdotes en feuilletant ses albums photo. Le partage d'histoires personnelles liées aux photographies facilite ainsi la naissance d'une intimité et la photographe confie avoir développé une amitié avec plusieurs personnes ayant participé à la série *Back to the Future*¹³⁵.

En ce qui concerne Otsuka, elle révèle des fragments de son histoire en présentant des images associées à des souvenirs marquants. En dévoilant dans des souvenirs à la fois innocents et intimes, le travail d'Otsuka incite le spectateur à se remémorer ses propres souvenirs d'enfance : le premier voyage, une journée à la plage, la fabrication d'un bonhomme de neige, etc. Le partage de son passé s'effectue de manière très privée, car l'échange ne se produit que dans le cadre d'un dialogue imaginaire entre l'artiste et celui qui pose le regard sur ses photographies reconstituées.

¹³⁴ « Back to the Future », *loc. cit.*, <http://irinawerning.com/index.php/?back-to-the-fut/back-to-the-future>.

¹³⁵ « Photographing people always requires certain intimacy, this is one of the hidden jobs of photographers. In my case, we get intimate straight away, I don't have to gain their trust, from the moment they share the old picture we have a strong bond, intimacy. I made great friends through this project. » Voir « Live Facebook Q&A with Irina Werning », *loc. cit.*, <http://www.facebook.com/photo.php?fbid=548649881815386&set=a.217704174909960.66187.130966596917052&type=1&theater>.

2.5.2 Énigmatique et poétique photographie de famille

Les photographies de famille comportent une dimension énigmatique. Leur interprétation peut être totalement libre, d'autant plus qu'elles ne sont pas toujours accompagnées d'un discours. Cette ouverture présente ainsi une multitude de potentialités narratives illustrées par les artistes du corpus. Tenter de deviner l'histoire derrière les photographies de familles est par ailleurs naturel et, comme l'écrit Jonas, « [c]elui qui contemple l'image rencontre le travail du photographe et y ajoute sa propre fabulation, sa part d'imaginaire : il lit l'image comme il lit un texte¹³⁶ ». Par différents choix créatifs, Wearing, Otsuka et Werning interprètent des portraits et leur histoire pour les transposer dans une photographie inédite.

Afin de réaliser les reconstitutions de *Seven Easy Pieces*, Abramović avait utilisé la documentation visuelle disponible tel un scénario donnant des indications pour une remise en scène. Sachant qu'il s'agit d'un événement impossible à fixer dans le temps, la photographie de reconstitutions interroge le contexte de l'image, c'est-à-dire « l'avant » et « l'après » de la photographie. De manière similaire dans les séries à l'étude, la photographie vernaculaire et les souvenirs qui y sont liés fournissent un motif de départ à un travail de reconstitution artistique. L'utilisation des photographies de familles rappelle la libre interprétation d'un script où l'artiste imagine un nouveau contexte entourant la production du cliché. Cette utilisation photographique annonce la dimension poétique du jeu¹³⁷. Comme le poète qui joue avec la polysémie des mots, l'artiste travaille avec les détails de la réalité et les réorganise dans la photographie reconstituée. Par le collage anachronique de souvenirs et d'éléments photographiques préexistants, la série d'Otsuka, par exemple,

¹³⁶ Irène Jonas, *op. cit.*, p. 65.

¹³⁷ Marie Fraser, *Le Ludique*, p. 11.

reflète une narration à la fois poétique et ambiguë. Dans chaque image, elle extrait son jeune portrait de photographies antérieures, toutefois l'arrière-plan peut être tiré de la même image ou rephotographié pour les besoins de la série. En empruntant des éléments visuels distincts assemblés en une image, Otsuka crée ainsi une sorte de courtépisode composée de morceaux de mémoire inventée et réelle.

2.5.3 Préparation de la mise en scène

Une fois la recherche des clichés réalisée vient l'étape de la sélection des images sources, c'est-à-dire les photographies à reconstituer. Ce choix s'effectue selon l'esthétique et le potentiel narratif de l'image. Wearing tente ainsi de choisir les photographies les plus représentatives de la personnalité des membres de sa famille, et ce à une époque antérieure¹³⁸. Elle cherche ainsi à reproduire l'apparence la plus fidèle des membres de sa famille pour recréer un album photo personnel, mais « qui peut être reconnu par tous¹³⁹ ». En ce qui concerne la série de Werning, la sélection s'effectue de concert avec le modèle, selon l'évocation la plus éloquente de sa personnalité. La photographie peut également être sélectionnée pour sa représentation d'un aspect culturel du pays où se trouve l'artiste¹⁴⁰. Pour ce qui est des photographies d'Otsuka, le processus de sélection n'est pas explicite, toutefois cela participe à la liberté narrative des photographies retravaillées en studio afin de juxtaposer archives réelles et scènes inventées.

¹³⁸Dan Cameron, « I'm desperate: Gillian Wearing's Art of Transposed Identities », *Parkett*, n°70, 2004, p. 101.

¹³⁹Cay Sophie Rabinowitz, « Gillian Wearing on Her Album Series », *Parkett*, n°70, 2004 p. 127.

¹⁴⁰« Live Facebook Q&A with Irina Werning », *loc. cit.*, <http://www.facebook.com/photo.php?fbid=548649881815386&set=a.217704174909960.66187.130966596917052&type=1&theater>.

Lorsque l'image source est choisie, les artistes procèdent aux préparations préliminaires. Dans l'important travail de mise en scène des photographies, le recours à des techniques issues du milieu théâtral et cinématographique est central avec, par exemple, le déguisement, le masque, le repérage ou la construction d'un décor reprenant les lieux de la photographie initiale, etc. Par exemple, Werning a dû user de créativité afin de confectionner les costumes hawaïens amateurs de la photographie *male Sil Flor 1983 & 2010 Buenos Aires* (2010) (fig. 30).

Au théâtre, le masque facilite le travail de l'acteur qui doit incarner un personnage. Dans les trois séries, le recours aux accessoires contribue à la simulation de l'autre posant jadis devant l'appareil photographique. L'utilisation du masque par Wearing est loin d'être fortuite, comme le démontrent ses séries d'autoportraits ou ses vidéos où se confessent des volontaires anonymes. En dissimulant le visage, le masque faciliterait les confessions filmées par Wearing, car l'anonymat rend plus aisée l'expression de sa « véritable » identité. Pour la réalisation de la série *Album*, les masques de silicone portés par l'artiste produisent l'illusion que chaque photographie présente un membre différent de sa famille. Le masque s'avère être « [...] le plus extraordinaire des instruments de la métamorphose¹⁴¹. » L'instauration d'un jeu entre le masque et la personne qui s'y cache remet en question la notion de véracité communément associée au médium photographique. L'artiste révèle toutefois sa stratégie par l'emploi du titre *Self Portrait as...*. Le spectateur devine alors qu'il s'agit de la même personne dans les neuf photographies. La délimitation de la prothèse autour des yeux est subtile, mais néanmoins visible. Le subterfuge est ainsi dévoilé par la présence récurrente du même regard perçant qui regarde directement l'objectif. De la composition paradoxale entre le regard vif et le visage immobile, factice, se dégage une impression d'artificialité.

¹⁴¹ André Villiers dans Roger Caillois, *Jeux et sports*, p. 619.

2.6 Analyse des stratégies de la reconstitution dans les trois séries à l'étude à travers l'acte photographique

Les reconstitutions de photographies vernaculaires présentent un paradoxe temporel intéressant entre l'instantanéité de l'image source et la patiente élaboration de l'image reconstituée. Le cliché que les artistes visent à recréer a été capturé en une fraction de seconde, peut-être au hasard, alors que les reconstitutions demandent des mois de préparations. Les complexes mises en scène ne sont alors réalisées que dans le but d'être enregistrées sur pellicule photographique. Correspondant à une forme de photographie performée, les photographies de Wearing, d'Otsuka et de Werning, captent le moment intime et éphémère de la transformation temporaire du modèle en une autre personne ou en enfant qui a grandi. La performativité de la reconstitution atteint son paroxysme lors de l'acte photographique qui fait office de témoignage de la métamorphose. Par le recours au masque, au déguisement et à la simulation d'une action spontanée inspirée d'une photographie de famille, l'acte photographique s'avère performatif. Les actions posées devant l'objectif dévoilent la performativité inhérente à la photographie vernaculaire, car, tel qu'évoqué au premier chapitre, la photographie de famille fait appel à une mise en scène afin de recréer un certain idéal.

2.6.1 Rejouer le moment : la photographie infailliblement performée

Selon la théorie du sociologue Erving Goffman, l'individu performe en permanence un rôle dans la société où « [...] les premières impressions sont fondamentales¹⁴². » Par ailleurs, Wearing s'est intéressée aux notions de coulisses et d'avant-scène (*backstage* et *frontstage*) développées par Goffman. L'avant-scène fait référence à l'individu montrant une façade factice au quotidien, tandis que les coulisses renvoient

¹⁴²Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Éditions de Minuit, 1973, p. 19.

à l'état de l'individu qui agit de manière naturelle dans son intimité. Selon Wearing, qui adhère à cette théorie, « [w]e are all performers and actors. We perform the moment we walk out of our front doors¹⁴³. » La performativité est en effet omniprésente dans nos vies et à travers la photographie.

Roland Barthes décrit la capture photographique comme une transformation momentanée :

[...] dès que je me sens regardé par l'objectif, tout change : je me constitue en train de 'poser', je fabrique instantanément un autre corps, je me métamorphose à l'avance en image¹⁴⁴.

La photographie de famille, infailliblement performée, s'inscrit dans la lignée du « ça a été joué » de Soulages qui affirme que l'action présentée sur une photographie « [...] a été mise en scène et jouée devant l'appareil et le photographe; elle n'est ni le reflet, ni la preuve du réel [...] »¹⁴⁵. Les images sources étant initialement mises en scène, les reconstitutions de photographies amateurs incarnent alors la double mise en scène d'une spontanéité maîtrisée, construite.

Puisque la photographie de famille représente une illusoire spontanéité, le sujet porte inévitablement un « masque photographique¹⁴⁶ », c'est-à-dire que, précisément parce qu'il se sait photographié, le modèle agit de manière particulière, plus ou moins artificielle. Le « masque photographique » est généralement métaphorique, mais il est

¹⁴³William Corwin, « Interview with Gillian Wearing », *Brooklyn Rail*, 4 septembre 2012, <<http://www.brooklynrail.org/2012/09/art/gillian-wearing-with-william-corwin>>, Consulté le 5 mars 2013.

¹⁴⁴Roland Barthes, *op. cit.*, p. 25.

¹⁴⁵François Soulages, *op. cit.*, p. 18.

¹⁴⁶John Slyce, *loc. cit.*, <http://www.contemporary-magazines.com/profile55.htm>.

entièrement physique dans les transformations de Wearing. D'ailleurs, la fragilité des dispendieuses prothèses faciales oblige l'artiste à ne faire qu'une seule séance photo, transformant ainsi l'expérience photographique en une situation performative ne pouvant être répétée dans le temps¹⁴⁷. Les séries *Imagine Finding Me* et *Back to the Future* soulignent également le caractère exclusif de l'acte photographique. Un retour sur les lieux de la photographie initiale est souvent nécessaire dans le travail d'Otsuka et de Werning. Le voyage n'étant effectué qu'une seule fois, l'acte photographique acquiert ainsi une dimension absolument unique. Néanmoins, dans les reconstitutions à l'étude, les modèles peuvent faire l'expérience d'un « déjà vu » étant donné qu'ils rejouent un moment antérieurement vécu. Le déjà vu renvoie à un sentiment mélangeant à la fois familiarité et étrangeté causé par l'impression de revivre une expérience connue¹⁴⁸. En l'occurrence, rejouer une situation passée représente une manière de performer littéralement une histoire personnelle.

2.6.2 L'artiste en tant que réalisateur

Nuance capitale de la reconstitution photographique, la photographie n'est pas simplement saisie, elle est créée. Dans le même sens, les photographies d'*Album*, *Imagine Finding Me* et *Back to the Future* établissent un rapport métonymique entre l'importante préparation créative et l'œuvre finale. La mise en scène nécessaire à la réalisation des reconstitutions rappelle la pratique du cinéma qui demande de prêter une attention minutieuse à chaque élément de la production visuelle. Tout le travail de préparation doit être parfaitement orchestré durant l'acte photographique. À leur

¹⁴⁷Doris Krystof dans Daniel F. Herrman, *op. cit.*, p. 17.

¹⁴⁸« Les impressions de “déjà vu” », *Centre d'information de Recherche et de Consultation sur les Expériences Exceptionnelles*, <http://www.circee.org/?Les-impressions-de-deja-vu>, Consulté le 9 octobre 2013.

façon, Wearing, Otsuka et Werning portent la casquette de directrice artistique et de réalisatrice, autant dans la construction du décor, des costumes et accessoires, que dans la direction du modèle devant l'appareil photographique. Même s'il s'agit d'autoportraits pour Wearing et Otsuka, il n'en demeure pas moins qu'elles dirigent le photographe pour obtenir un résultat bien précis. L'illusion d'un mouvement dans l'image est par ailleurs complète dans *1985 and 2005, Beijing, China* (2005) (fig. 31) où Otsuka figure en touriste photographiée comme par accident. De même que dans *Self Portrait as My Brother Richard Wearing* (2003) (fig. 32) de l'artiste britannique, le mouvement de Richard bossant sa longue chevelure semble tout à fait réaliste, même s'il s'agit en fait d'une prothèse statique.

Les séances photo de la série *Back to the Future* se déroulent dans une atmosphère récréative. Lorsque Werning fait pratiquer l'expression faciale du modèle devant un miroir, le comique de la situation provoque bien souvent des éclats de rire. S'amuser est une des motivations de ce projet selon l'artiste qui affirme : « I enjoy seeing the person dressed like that, posing... It just makes me laugh. That is the motivation¹⁴⁹. » Ces circonstances amusantes sont faciles à imaginer devant le sourire incertain de *Nico Mella 1990 & 2010 France* (2010) (fig. 33) et la grimace d'*Evan 1957 & 2011 New York* (2011) (fig. 34). Malgré l'incompréhensible expression parfois adoptée par l'enfant, Werning tente, durant l'acte photographique, de ramener à la surface le contexte de la photographie et de faire se rappeler au modèle ce à quoi il pensait et pourquoi il agissait de cette manière sur la photographie¹⁵⁰.

¹⁴⁹Jessica Goldstein et Claire O'Neill, *loc. cit.*,
<http://www.npr.org/blogs/pictureshow/2011/06/14/137101677/behind-the-scenes-and-back-to-the-future-with-photographer-irina-werning>.

¹⁵⁰« [...]we try to think where the facial expression was coming from, why that expression...when they see the result they laugh. » Voir « Live Facebook Q&A with Irina Werning », *loc. cit.*,
<http://www.facebook.com/photo.php?fbid=548649881815386&set=a.217704174909960.66187.130966596917052&type=1&theater>.

2.6.3 Le simulacre et l'apparition d'un faux double

À la suite de Barthes qui écrivait que la photographie touchait à l'art par le théâtre plutôt que par la peinture¹⁵¹, Soulages établit un lien entre les deux disciplines :

La photographie doit se comparer au théâtre et se penser travaillée par un jeu : le jeu des hommes et des choses. C'est parce que la photographie est habitée par ce jeu du monde, c'est parce que face à elle nous sommes joués, c'est parce qu'elle nous trompe, qu'elle peut entrer dans le monde des arts. La photographie est du côté de l'artificiel et non du réel¹⁵².

Les trois séries à l'étude relèvent en fait du théâtral et de l'artificiel par leur prédominante composition fictionnelle aux allures authentiques. L'aspect performatif s'apparente au simulacre, car le modèle (et artiste dans le cas de Wearing et d'Otsuka) se fait passer, pendant un temps, pour quelqu'un qu'il n'est pas ou qu'il n'est plus. Le modèle adopte un rôle et son identité est temporairement brouillée par l'apparition d'un faux double.

La série *Living Together* (1996) (fig. 35) de Vibeke Tandberg (Oslo 1967 –) illustre avec justesse cette stratégie. Cette série de l'artiste norvégienne, où réalité et imaginaire se confondent, évoque les démarches des séries à l'étude. Dans les photographies montrant deux femmes dans différentes scènes banales, Tandberg et son double, qui n'est autre que l'artiste elle-même, évoluent dans une vie fictive. À travers ce jeu de rôles, les photographies se caractérisent par leur aspect familier, amateur, et semblent provenir d'un album de famille. Les photographies sont décrites telles des témoins de situations du quotidien, à la fois étranges et ambivalentes, et

¹⁵¹Roland Barthes, *op. cit.*, p. 55.

¹⁵²François Soulages, *op. cit.*, p. 66.

questionnant l'existence d'un alter ego¹⁵³. La présence d'une oscillation entre la fiction et l'authenticité crée un effet trompeur pour le spectateur qui se trouve, pendant un temps, berné, croyant qu'il s'agit de deux sœurs jumelles. L'ambiguïté liée à l'apparition d'un faux double subsiste également dans le travail d'Otsuka. Cette stratégie renvoie directement au concept du simulacre évoqué par Caillois, phénomène qui se produit de manière évidente dans les photographies d'*Imagine Finding Me*. L'image 1984 and 2005, London, UK (2005) (fig. 36) reflète habilement une fausse complicité entre les deux Chino qui partagent une collation sur le bord de la Tamise. L'adulte s'est photographiée en train de manger, le visage figé dans cet instant qui semble tout naturel. Connaissant la démarche d'Otsuka, nous savons désormais que cette scène banale est truquée. De plus, le titre « autoportrait » et l'année de création trahissent le subterfuge.

2.7 Analyse des stratégies de la reconstitution dans les trois séries à l'étude à travers le travail postphotographique

2.7.1 Les transformations numériques

Avant même l'avènement du numérique, plusieurs photographes ont été tentés de modifier leurs images dans la chambre noire¹⁵⁴. Il n'y a qu'à citer le célèbre exemple du *Saut dans le vide* d'Yves Klein (1960) (fig. 37 et 38). Cette performance n'apparaît que dans sa documentation photographique manipulée qui ne donne pas à

¹⁵³Éric Chenet, « Quand je est un autre : les multiples moi de Nikki S. lee et Vibeke Tandberg : quelques repères historiques », *ETC*, n° 81, 2008, p. 37.

¹⁵⁴Voir à ce sujet Mia Fineman, *Faking It : Manipulated Photography Before Photoshop*, Catalogue de l'exposition présentée au Metropolitan Museum of Art du 11 octobre 2012 au 27 janvier 2013, New York, New Haven et Londres, Yale University Press, 2012, 280 p.

voir le filet qui accueillait Klein après sa chute¹⁵⁵. Le trucage participe ainsi à l'aspect mythique de la performance qui joue avec les impressions du public. Depuis, l'immense popularité du numérique dans toutes les sphères sociales et culturelles, de la photographie vernaculaire à la photographie de presse, en passant évidemment par l'art, entraîne une inévitable méfiance quant à l'authenticité de l'image. D'autant plus qu'une double tromperie est à l'œuvre : par une mise en scène lors de la prise de vue et par les manipulations ultérieures à l'acte photographique. Dans le contexte actuel, les images qui nous entourent sont majoritairement numériques et sont retouchées à des degrés divers. Cette malléabilité n'échappant pas aux artistes du corpus, l'outil numérique permet d'intégrer une dimension fictionnelle aux reconstitutions.

Le subterfuge atteint son comble lors de cette dernière étape de création où le spectateur sera temporairement « trompé ». Le travail postphotographique sous-entend une combinaison entre la tradition (l'image source) et l'utilisation d'outils numériques. Dans la série d'Otsuka, il s'agit de superposer deux représentations de l'artiste, feinte obtenue grâce aux techniques d'éclairage méticuleusement réglées et aux retouches sur logiciel de manipulation d'images avec l'aide d'un expert. En ce qui concerne Werning, un assistant ajuste la luminosité et les teintes de la photographie pour accentuer la ressemblance avec l'image source et son allure rétro. Sans ces ajustements, le résultat des images ne réussirait pas à recréer avec force l'effet nostalgique et anachronique de *Back to the Future*.

Dans les trois séries, la « tromperie », ou feinte ludique, se dénote dans l'interaction entre les œuvres et le spectateur, et plus particulièrement grâce au recours au numérique. Le bluff créé par les trois séries à l'étude peut occasionner une interaction

¹⁵⁵Philip Auslander, *loc. cit.*, p. 2.

entre l'œuvre et le spectateur qui « contemple et joue en même temps¹⁵⁶. » En déjouant les attentes du spectateur, les photographies reconstituées modifient la réception de l'œuvre et transforment le spectateur en observateur actif. Même sans travail postphotographique, la photographie peut être trompeuse comme le révèlent les masques de la série *Album*. Le travail de Wearing a été effectué sans manipulations numériques, mais il n'en demeure pas moins que le simulacre est saisissant. Grâce au talent de professionnels mis à profit dans la confection des masques, les photographies engendrent l'illusion d'un parfait mimétisme.

2.7.2 Repousser les frontières temporelles par l'anachronisme

Inconsciemment, selon Soulages, « [p]hotographier, c'est essayer d'agir contre le temps : arrêter le temps, rendre présent pour toujours le passé, transformer un instant en éternité, un monde en image¹⁵⁷. » Par conséquent, cet instinct photographique entraîne un certain décalage temporel. La photographie de Werning montrant un garçon qui pioche sur le mur de Berlin (*Christoph 1990 & 2011, Berlin Wall*, 2011) (fig. 39) illustre adroitement le passage du temps et la manière dont l'Histoire suit son cours. La série de Werning met l'accent sur les transformations temporelles en montrant l'évolution physique du sujet. Toutefois, dans cette photographie, ce n'est pas que le garçon sur l'image de droite qui a changé, mais toute une nation comme le montre l'image de gauche où le mur est absent.

L'anachronisme dans les images est un phénomène qui a intéressé Georges Didi-Huberman. Selon le philosophe et historien de l'art, le concept du montage implique

¹⁵⁶Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 334.

¹⁵⁷François Soulages, *op. cit.*, p. 185.

un certain regard anachronique : « Il est probable qu'il n'y a d'histoire intéressante que dans le montage, le jeu rythmique, la *contredanse* des chronologies et des anachronismes¹⁵⁸. » La composition d'images entièrement fictionnelles, par le recours au déguisement et aux manipulations technologiques, offre la possibilité de créer une rupture temporelle. L'anachronisme dans les photographies des artistes du corpus dévoile ainsi une manière de repousser les frontières normalement inflexibles du temps. Les trois séries présentent un travail sur le décalage temporel par la superposition de plusieurs temporalités. Les modifications par ordinateur après l'acte photographique offrent une liberté d'exploration temporelle. Grâce au caractère malléable des pixels, l'irréversible peut devenir réversible. Otsuka et Werning privilégient ainsi les subterfuges numériques pour créer l'illusion d'un voyage dans le temps.

Selon Otsuka, « [m]emory never works in chronological order [...] it's a constant conflict between the past, the present and the future¹⁵⁹. » Les compositions d'*Imagine Finding Me* montrent une exploration de la distorsion mémorielle et de la perméabilité des frontières temporelles. Ce processus artistique où la mémoire se voit réorganisée rappelle les mots de Didi-Huberman qui affirme qu'elle « [...] décante le passé de son exactitude [...] [elle] est [...] *anachronique* dans ses effets de montage, de reconstruction ou de "décantation" du temps¹⁶⁰ ». Selon une logique temporelle malléable, la mémoire fonctionne ainsi dans le cadre d'une perpétuelle restructuration.

¹⁵⁸Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éditions de Minuit, 2000, p. 39.

¹⁵⁹Ciaran, « A Trip Down Memory Lane with Chino Otsuka », *Overdose*, 12 juin 2012, <http://www.overdose.am/2012/06/12/a-trip-down-memory-lane-with-chino-otsuka/>, Consulté le 12 juin 2012.

¹⁶⁰Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 37.

En somme, cette analyse du processus de reconstitution dans les séries de Wearing, Otsuka et Werning a permis de repérer les stratégies mises en place afin d'atteindre un frappant mimétisme. Même si le spectateur se trouve parfois berné devant ces images au carrefour de la photographie et de la performance, la surprise lors de la découverte du subterfuge peut procurer un certain ravissement. Dans les dyptiques de Werning, tel le jeu du « Trouver l'erreur », le spectateur pourra s'amuser à déceler les différences entre les deux images. L'observateur attentif remarquera également la délimitation près des yeux des masques de Wearing et le découpage parfois trop impeccable du corps d'Otsuka sur les photographies retouchées. L'imperfection dans ces reconstitutions est donc cruciale. Cette nécessaire distance vient éveiller la curiosité du spectateur qui prend part au jeu de reconstitution des trois artistes.

FIGURES DU CHAPITRE 2



Figure 13 Gillian Wearing, *Self Portrait* (2000).



Figure 14 Gillian Wearing, *Nancy Gregory* (2002).



Figure 15 Photographie de la grand-mère de Gillian Wearing qui a inspiré *Nancy Gregory* (2002).



Figure 16 Gillian Wearing, *Self Portrait at Three Years Old* (2004).



Figure 17 Gillian Wearing, *Self Portrait as My Father Brian Wearing* (2003).

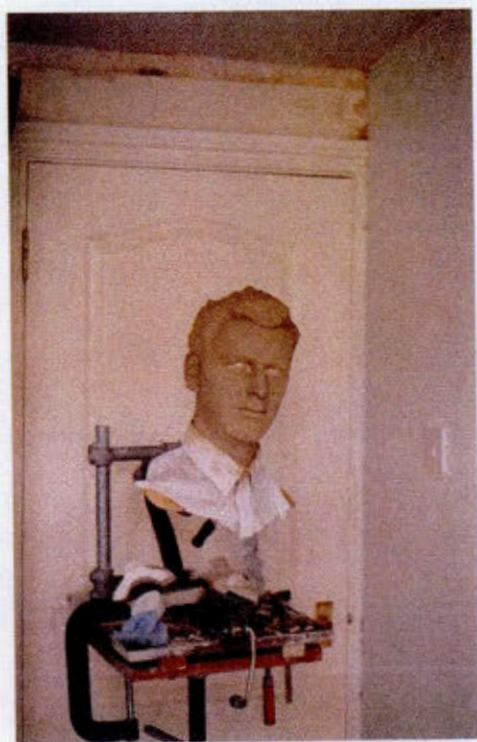


Figure 18 Sculptures pour la photographie de Gillian Wearing *Self Portrait as My Father Brian Wearing* (2003).



Figure 19 Ron Mueck, *Mask II* (2001).



Figure 20 Gillian Wearing, *Self Portrait as My Brother Richard Wearing* (2003).



Figure 21 Vue de l'exposition de la série *Album* à la galerie Regen Projects, Los Angeles, 2004.



Figure 22 Chino Otsuka, *Photo Album* (2011-2012).



Figure 23 Chino Otsuka, *1979 and 2005, Kamakura, Japan* (2005).



Figure 24 Chino Otsuka, *1980 and 2009, Nagayama, Japan* (2009).



Figure 25 Irina Werning, *Chini Cleaner* de la série *Chini Project* (2008).



Figure 26 Irina Werning, *Cecile 1987 & 2010 France* (2010).



Figure 27 Irina Werning, *Johanes 1994 & 2011* (2011).



Figure 28 Cindy Sherman, *Untitled Film Still #14* (1978).



Figure 29 Gillian Wearing, *Self Portrait as My Mother Jean Gregory* (2003).



Figure 30 Irina Werning, *male Sil Flor* 1983 & 2010 Buenos Aires (2010).



Figure 31 Chino Ostuka, *1985 and 2005, Beijing, China* (2005).



Figure 32 Test d'éclairage du masque et de la prothèse du torse pour la photographie *Self Portrait as My Brother Richard Wearing* (2003) de Gillian Wearing.

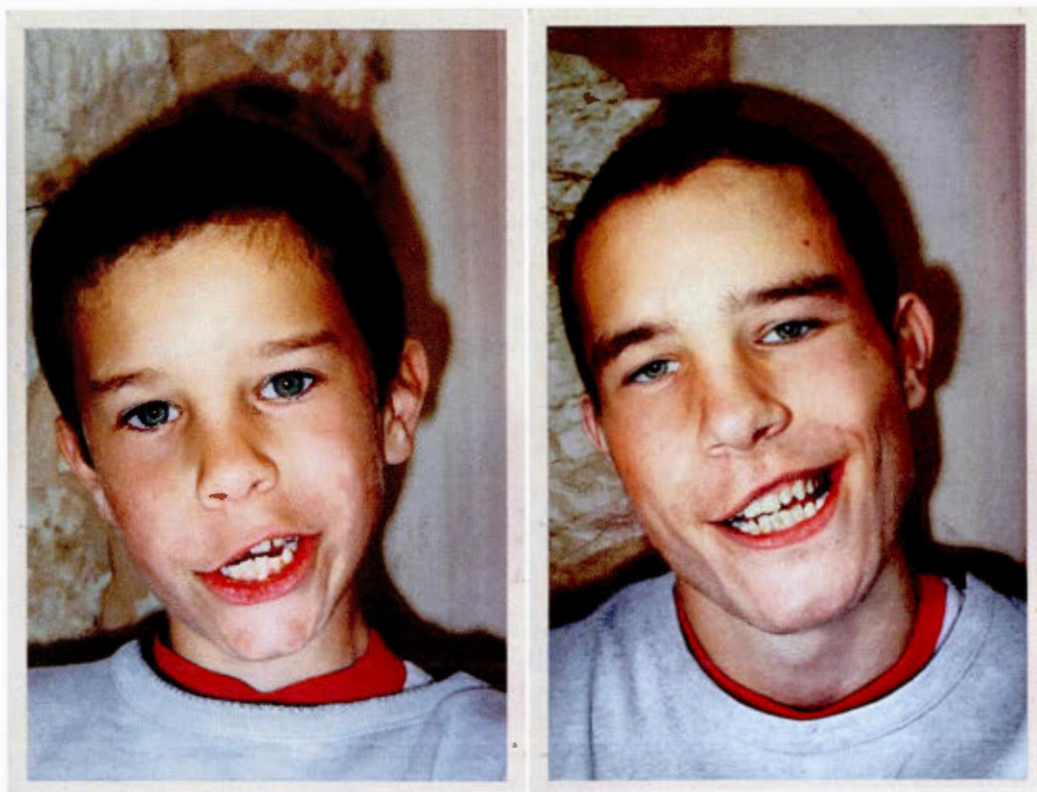


Figure 33 Irina Werning, *Nico Mella 1990 & 2010 France (2010).*

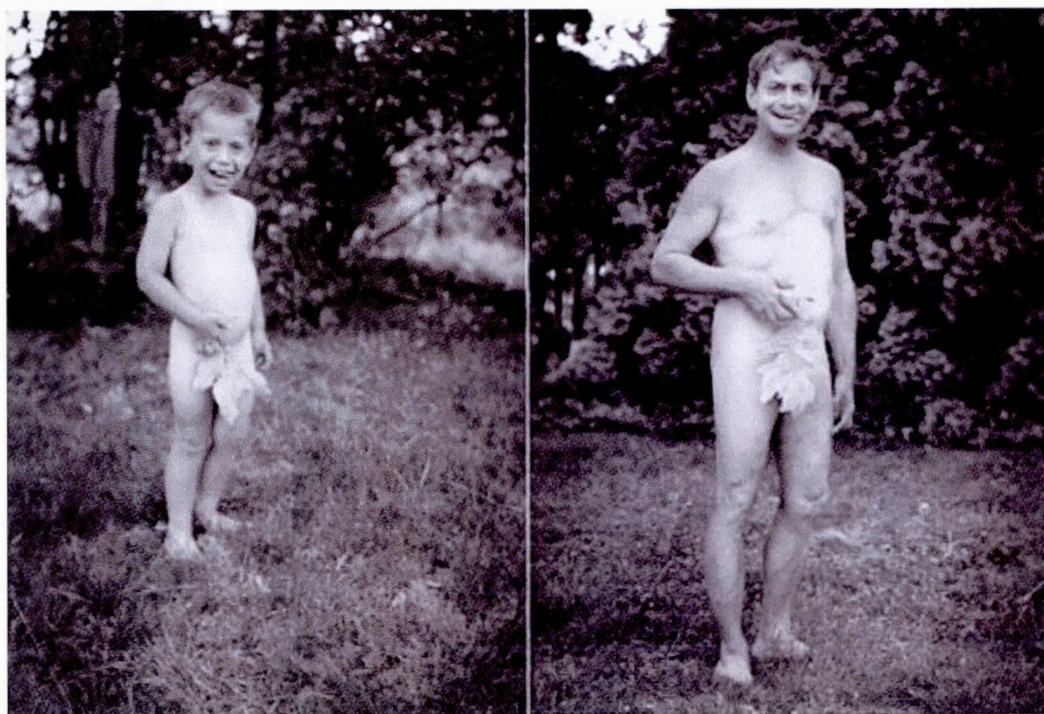


Figure 34 Irina Werning, *Evan 1957 & 2011 New York* (2011).



Figure 35 Vibeke Tandberg, *Living Together* # 8 (1996).



Figure 36 Chino Ostuka, *1984 and 2005, London, UK* (2005).



Figure 37 Yves Klein, *Saut dans le vide* (1960), photographie finale truquée.



Figure 38 Yves Klein, *Saut dans le vide* (1960), photographie de l'action par Harry Shunk.



Figure 39 Irina Werning, *Christoph 1990 & 2011, Berlin Wall* (2011).

CHAPITRE 3

L'AMATEURISME RECONSTITUÉ DANS LES SÉRIES *ALBUM*, *IMAGINE* *FINDING ME* ET *BACK TO THE FUTURE*

Dans le cadre de l'exposition *Amateurs*, tenue en 2008 au CCA Wattis Institute for Contemporary Arts de San Francisco, le commissaire Ralph Rugoff a délimité trois manières d'introduire l'amateurisme en art : par la collaboration avec des amateurs, par la documentation d'une production amateur déjà existante et par l'adoption d'une position en dehors du champ d'expertise habituel de l'artiste. Cette dernière approche, interpellant l'exploration de techniques hors du savoir-faire initial de l'artiste, apparaît également dans une production utilisant des moyens amateur¹⁶¹. Cette différenciation entre trois types de pratiques servira de point de départ à l'analyse des séries de Wearing, d'Otsuka et de Werning en tant que projets artistiques sollicitant une part d'amateurisme. Outre la teneur amateur des images sources qui influencent l'esthétique des photographies, les reconstitutions à l'étude font appel à l'amateurisme dans leur manière de procéder et par leur choix esthétiques.

La présence de l'amateurisme dans des projets d'ordre artistique qui nécessitent une expertise et un travail créatif complexe suscite un paradoxe intéressant. Afin de cerner les différentes facettes de cette démarche artistique ambivalente, ce dernier chapitre effectuera un retour sur plusieurs notions qui jalonnaient les deux chapitres précédents, soit l'amateurisme photographique et les particularités de la reconstitution. Il sera tout d'abord primordial de dresser un portrait de l'amateurisme

¹⁶¹Ralph Rugoff dans *Amateurs*, Catalogue de l'exposition présenté au CCA Wattis Institute for Contemporary Arts du 23 avril au 9 août 2008, San Francisco, California College of the Arts, 2008, p. 9-10.

en art en débutant par une mise en contexte de l'émergence de l'art conceptuel et de ses principes novateurs. Par la suite, les dimensions ethnographiques et collaboratives qui caractérisent certaines pratiques amateur seront soulevées à travers différentes démarches artistiques contemporaines. En troisième lieu, le paradoxe de l'amateurisme en art sera approfondi par l'analyse de la reprise de codes amateur, autant dans la démarche artistique empruntée que dans les dimensions antiesthétiques des séries de Wearing, d'Otsuka et de Werning qui reprennent certaines caractéristiques du *snapshot*. Tel que brièvement défini au premier chapitre, l'antiesthétique définit ici une stratégie artistique en marge des critères esthétiques normalement associés à un professionnalisme photographique, c'est-à-dire une maîtrise technique et stylistique reconnue des institutions artistiques. Dans les prochaines pages, il sera question d'approfondir ce type d'esthétique qui valorise plutôt l'imperfection photographique en abordant certains principes de l'art conceptuel et un phénomène plus récent, la Lomographie. Enfin, il sera démontré que les œuvres du corpus résultant d'une démarche paradoxale appartiennent conséquemment à une production au statut ambigu. La dernière partie de ce chapitre tentera de définir le triple statut des reconstitutions du corpus qui oscillent entre archives, documents et œuvres d'art.

3.1 Portrait de l'amateurisme en art actuel

3.1.1 L'émergence de l'art conceptuel et la valorisation de l'amateurisme

Les démarches et l'esthétique de l'amateurisme photographique découlent d'une exploration en art depuis les années 1960, époque marquée par l'émergence de l'art conceptuel (*voir* sect. 1.4). Afin de rompre avec la notion d'objet d'art, ce mouvement artistique mettait en avant-plan l'œuvre d'art en tant qu'idée ou concept. Par diverses stratégies privilégiant le processus de création et l'intention

intellectuelle, les œuvres conceptuelles questionnent la nature et la fonction de l'œuvre d'art¹⁶². Obéissant à ces principes artistiques, plusieurs artistes s'approprient le médium photographique et s'inspirent des pratiques sociales extra-artistiques. Durant la deuxième moitié du vingtième siècle, les artistes redécouvrent une créativité alors basée sur la spontanéité par, notamment, l'emprunt de moyens et de codes amateur. Ce changement de paradigme à travers le médium photographique a été observé par Charlotte Cotton, critique d'art et commissaire s'intéressant aux pratiques photographiques contemporaines. L'auteure de *La photographie dans l'art contemporain* (2004) observe qu' :

[a]u lieu de mettre en avant la virtuosité des photographes ou d'ériger quelques figures de premier plan au rang des "maîtres" de la photographie, l'art conceptuel a minimisé l'importance du savoir-faire et de la notion de paternité des œuvres ; il a tiré parti de la capacité inébranlable de la photographie à représenter les choses, en prônant une démarche clairement "non artistique", "amateur" et "anonyme", et en insistant sur le fait que c'est l'acte même représenté dans la photographie qui revêt une importance artistique¹⁶³.

L'art conceptuel met ainsi en lumière un double mécanisme : la manifestation d'une démarche volontairement amateur et où le savoir-faire est secondaire, et simultanément, la reconnaissance de cette démarche en tant que stratégie artistique. Ce type de démarche entraîne une utilisation inédite de la photographie dont une des fonctions principales consiste à documenter le monde. Ce médium s'avère alors tout indiqué pour les artistes conceptuels qui valorisent l'enregistrement et la description, plutôt que l'expression et l'esthétisation¹⁶⁴.

¹⁶²Tiré de la définition du terme « Art conceptuel » par Véronique Leblanc dans le lexique de *La Triennale québécoise 2011*, p. 00.04.23.

¹⁶³Charlotte Cotton, *op. cit.*, p. 21.

¹⁶⁴Kate Bush dans Douglas Fogle, *The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960-1982*, Minneapolis, Walker Art Center Press, 2003, p. 266.

Dans le texte "*Marks of Indifference*" : *Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art*, le photographe Jeff Wall fait référence à la vague de réductionnisme survenue dans les années 1960 à travers plusieurs pratiques artistiques s'inscrivant dans le cadre de ce qui a été appelé le « photoconceptualisme¹⁶⁵ ». Le réductionnisme se manifeste en photographie par le mouvement des artistes qui se détachent des contraintes d'une photographie sophistiquée pour se tourner vers l'aspect expérimental du médium¹⁶⁶. À ce propos, Wall note que :

In photoconceptualism, photography posits its escape from the criteria of art-photography through the artist's performance as a non-artist who, despite being a non-artist, is nevertheless compelled to make photographs. These photographs lose their status as Representations before the eyes of their audience: they are "dull," "boring," and "insignificant." Only by being so could they accomplish the intellectual mandate of reductivism at the heart of the enterprise of Conceptual art¹⁶⁷.

L'artiste canadien avance l'idée selon laquelle l'amateurisme agit en tant que méthodologie du réductionnisme, où l'artiste qui adopte le rôle d'un non-artiste explore la liberté du médium et s'éloigne ainsi des critères établis de la photographie dite artistique¹⁶⁸. La disparition du professionnalisme artistique vient ainsi bousculer les codes esthétiques qui prévalaient en tant qu'art issu de la tradition des beaux-arts. Cette posture de l'artiste-amateur entraîne inévitablement de nouvelles stratégies esthétiques qui reprennent le style documentaire, c'est-à-dire une esthétique prônant une simplicité formelle et une neutralité du sujet. Cette utilisation novatrice apparaît

¹⁶⁵À ce sujet voir l'essai de Nancy Foote, « The Anti-Photographers », *Artforum*, 15 septembre 1976, p. 46-54. Dans ce texte, l'auteure délimite une différence précise entre la photographie conceptuelle et la photographie en tant qu'héritage d'une pratique issue des beaux-arts.

¹⁶⁶Kate Bush, *loc. cit.*, p. 44.

¹⁶⁷Jeff Wall, « "*Marks of Indifference*" : *Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art* » dans Douglas Fogle, *op. cit.*, p. 32.

¹⁶⁸*Ibid.*

dans la pratique d'Edward Ruscha (Omaha 1937 –) et son « rejet radical des marques artistiques du médium [photographique]¹⁶⁹ », attitude observée dans les séries *Twenty Six Gasoline Stations* (1962) et *(Every Building on) The Sunset Strip* (1966) (fig. 40 et 41). Ces deux séries publiées sous forme de livre, dont le format rappelle la brochure, présentent une documentation volontairement neutre et la « plus banale possible¹⁷⁰ » de stations-services ou de bâtiments et de commerces situés sur le boulevard Sunset à Los Angeles¹⁷¹. Ce type de présentation rappelle le mode de l'inventaire et présente une archive qui incorpore l'amateurisme et la banalité, caractéristiques traduisant une tendance à la transparence, voire à l'authenticité photographique.

Depuis la vague de réductionnisme et l'émergence d'une esthétique du banal, une valorisation du vernaculaire s'observe dans différentes pratiques artistiques actuelles, entraînant une porosité des frontières entre l'art populaire et l'art institutionnalisé (*low art* et *high art*)¹⁷². L'art conceptuel a ainsi contribué à redéfinir les liens entre des statuts a priori antagonistes. La pratique photographique agit ainsi en tant que vecteur privilégié d'une exploration entre le professionnalisme et l'amateurisme artistique.

¹⁶⁹Anne Bénichou, *loc. cit.*, p. 27.

¹⁷⁰*Ibid.*

¹⁷¹Ces deux séries ont eu une influence sur le travail de différents photographes contemporains qui ont repris certaines thématiques ou détournés certains titres. Une centaine de projets imitant, parodiant ou rendant hommage à Ruscha ont été répertoriés. Voir Jeff Brouws, Wendy Burton et Hermann Zschiegner (dir). *Various Small Books, Referencing Various Small Books by Ed Ruscha*, Cambridge et Londres, The MIT Press, 2013, 288 p.

¹⁷²Jeff Wall, *loc. cit.*, p. 40.

3.1.2 L'« amateurisme professionnel » en art actuel

De prime abord, les définitions des termes « art » et « amateurisme » semblent indiquer des notions tout à fait opposées. D'un côté, le mot art sous-entend un talent, une « aptitude, [une] habileté¹⁷³ » tandis que le terme « amateur » est parfois utilisé sous son sens péjoratif, comme une « personne qui manque de compétence, de qualification [...] qui exerce une activité sans y apporter l'application ou l'assiduité désirable¹⁷⁴. » Néanmoins, le terme « amateur » renvoie aussi à un état d'enthousiasme, d'appréciation, car l'amateur s'incarne dans toute « personne qui pratique un sport, qui s'adonne à un art, etc., pour son agrément, sans en faire profession¹⁷⁵. » D'autre part, le terme « professionnel » réfère à une expertise, contrairement à l'amateurisme qui renvoie à un état de maladresse.

L'exposition *Amateurs* remettait en question la posture de l'artiste qui touche parfois à l'activité amateur ainsi que le statut de l'auteur dans la création de certains projets collaboratifs. Dans le catalogue de l'exposition, Rugoff remarque la présence d'un « amateurisme professionnel » en art actuel¹⁷⁶. Cette expression n'est pas sans soulever un certain paradoxe. Toujours sous le signe du contresens, le critique d'art John Roberts parle d'« incompétence en tant que compétence¹⁷⁷ ». Cet oxymore caractérise le travail des artistes du corpus à l'étude qui mettent en œuvre des

¹⁷³Dictionnaire Larousse des noms communs, « Définition du mot art », Paris, Larousse, 2008, p. 86.

¹⁷⁴Dictionnaire Larousse des noms communs, « Définition du mot amateur », Paris, Larousse, 2008, p. 45.

¹⁷⁵*Ibid.*

¹⁷⁶Ralph Rugoff, *op. cit.*, p. 14.

¹⁷⁷John Roberts, dans *Amateurs*, p. 22.

compétences, les leurs et celles d'experts, afin de recréer une démarche et une esthétique « incompetentes », c'est-à-dire amateur.

3.1.3 L'amateurisme et la démarche ethnographique

La documentation d'une production amateur déjà existante correspond à certaines pratiques artistiques amateur selon la deuxième stratégie soulevée par Rugoff. Ce travail de nature à la fois artistique et documentaire se rapproche d'une démarche ethnographique. À la fin des années 1990, l'historien de l'art Hal Foster a avancé l'idée d'un « tournant ethnographique ¹⁷⁸ » en art, tendance qui s'observe dans l'intérêt pour l'archive et l'utilisation de la photographie vernaculaire par les artistes. À travers ce type de démarche, il s'agit d'étudier et de documenter « l'autre », c'est-à-dire le non-artiste. Cette idée rejoint les propos de Roberts qui évoque un rapprochement entre l'incompétence et l'altérité :

The identification with technical incompetence or awkwardness, the use of low forms, the staging or “failure”, or the placement of the production of work in the hands of nonartists signifies the artist as someone who speaks through that which is “other”¹⁷⁹.

L'intérêt pour l'« autre » est au centre des préoccupations artistique de l'artiste Nikki S. Lee (Kye-Chang 1970 –). Dans la série *Projects* (1997-2001), l'artiste d'origine sud-coréenne explore certaines dynamiques sociales et culturelles en incarnant une punk, une *yuppie* (fig. 42), une Latino-Américaine, une Afro-Américaine (fig. 43), etc. Rappelant les recherches de Goffman en ce qui a trait à la performativité

¹⁷⁸Hal Foster, « The Artist as Ethnographer » dans *The Return of the Real, The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, MIT Press, 1996, p. 171-204.

¹⁷⁹John Roberts, *op. cit.* p. 21.

quotidienne (*voir* art. 2.6.1), Lee s'interroge sur les changements de son identité selon les contextes, c'est-à-dire selon les gens qu'elle fréquente et selon l'influence des autres cultures sur sa propre identité. En côtoyant pendant plusieurs mois des personnes issues de différentes communautés, Lee s'imprègne de leurs particularités autant physiques que comportementales¹⁸⁰. En adoptant une position de participante-observatrice, la démarche de Lee s'inspire de l'ethnographie. Un peu à la manière d'une chercheuse, elle observe les attitudes, les coutumes et l'apparence vestimentaire des membres d'une communauté pour ensuite compléter sa métamorphose devant l'appareil photographique¹⁸¹. Les transformations sont si convaincantes qu'il est parfois difficile de distinguer l'artiste des autres personnes¹⁸². Cette capacité à imiter des individus de milieux divers et étrangers démontre la malléabilité de l'apparence et constitue un exemple éloquent de simulacre propre à la photographie performée (*voir* art. 2.4.2).

Les photographies de la série *Projects* sont réalisées avec un appareil photographique amateur prêté à une amie ou à un passant. En laissant le soin de la composition à une personne extérieure, Lee accorde ainsi une grande place au hasard¹⁸³. Par l'impression de spontanéité et par l'absence de composition soignée, ce style d'image se rapproche de la photographie amateur. De plus, l'artiste conserve la date sur les clichés, ce qui ajoute un élément de ressemblance avec le *snapshot*. Lee emploie délibérément des images familières et stéréotypées, car selon elle, le stéréotype est

¹⁸⁰Conférence de Nikki S. Lee présentée à la University of Michigan le 28 septembre 2006, « Nikki S. Lee – Parts and Projects », *Youtube*, 19 août 2009, <http://www.youtube.com/watch?v=bs6mlzYBY7E>, Consulté le 5 septembre 2013.

¹⁸¹Eric Chenet, *loc. cit.*, p. 37.

¹⁸²Kate Bush, *loc. cit.*, p. 265.

¹⁸³Cherise Smith, *Enacting Others. Politics of Identity in Eleanor Antin, Nikki S. Lee, Adrian Piper, and Anna Deavere Smith*, Durham et Londres, Duke University Press, 2011, p. 190.

artistiquement efficace¹⁸⁴. À ce sujet, l'historienne de l'art Cherise Smith affirme que :

Even for individuals who are misrepresented by them, stereotypes are seductive because of their power, overdeterminedness, and excess, so it is not uncommon for artists belonging to minoritized groups [...] to appropriate and enact stereotypes in their work¹⁸⁵.

Dans le travail de Lee, l'usage de stéréotypes et de situations quotidiennes rend les images facilement reconnaissables. De plus, par l'imitation de l'esthétique *snapshot*, le spectateur peut aisément identifier le contexte spontané de l'image, même s'il s'agit en fait du résultat d'une métamorphose longuement préparée. Ce phénomène se produit également dans la reconstitution de photographies amateur.

Par une démarche qui nécessite de côtoyer et de solliciter la participation de non-artistes, les images de la série *Projects* oscillent entre clichés professionnels et amateur. Cette ambiguïté se retrouve également dans les œuvres de Wearing, d'Otsuka et de Werning qui, en étudiant le caractère particulier de la photographie amateur, interrogent également certaines dynamiques sociales. Les reconstitutions du corpus à l'étude exigent une compréhension du processus de création de la photographie amateur. Simulant ce type d'image, le travail des trois artistes met en lumière le conformisme de la photographie vernaculaire. Selon des codes visuels et culturels récurrents, l'imagerie amateur revisite constamment le même genre de situations. Le photographe amateur tente inconsciemment de se conformer aux conventions esthétiques et thématiques de la photographie vernaculaire (*voir art. 1.4.2*). Plutôt que de côtoyer et d'étudier différentes communautés à la manière de

¹⁸⁴Conférence de Nikki S. Lee présentée à la University of Michigan le 28 septembre 2006, *loc. cit.*, <http://www.youtube.com/watch?v=bs6mlzYBY7E>.

¹⁸⁵Cherise Smith, *op. cit.*, p. 20.

Lee, Wearing, Otsuka et Werning identifient et reconstituent les codes particuliers de la photographie amateur associée à un manque de compétences techniques. Cette démarche nécessitant une observation attentive des codes de l'amateurisme présente ainsi une expérience ethnographique qui établit une nouvelle forme d'altérité entre l'artiste et le non-artiste. Par l'imitation de la pratique de la photographie vernaculaire, une distance s'installe et l'amateur devient ainsi « l'autre » dont les caractéristiques sont à reconstituer.

3.1.4 Le paradigme de la collaboration

Le caractère inter et multidisciplinaire de l'art actuel engendre des collaborations diversifiées entre artistes et non-artistes (qui peuvent être des amateurs ou des experts)¹⁸⁶. Le paradigme de la collaboration se présente en tant qu'alternative permettant de tirer profit d'un échange entre des démarches complémentaires afin de réaliser une œuvre qui sera signée par un ou plusieurs artistes. Les participants sont dirigés par l'artiste et interviennent à différentes étapes du processus créatif. Ce paradigme de la collaboration propose plusieurs modèles de production qui redéfinissent la relation entre l'artiste et l'œuvre finale. D'une part, l'artiste actuel s'éloigne graduellement de l'intervention physique, c'est-à-dire les tâches manuelles requérant un talent particulier, et délègue à un expert les manœuvres difficiles ou l'étape de finition¹⁸⁷. Lorsqu'il collabore avec des experts, l'artiste se trouve ainsi en position d'amateur, car il ne maîtrise pas la technique nécessaire ou celle-ci appartient

¹⁸⁶Tiré de la définition du terme « Art conceptuel » par Véronique Leblanc dans le lexique de *La Triennale québécoise 2011, Le travail qui nous attend*, p. 00.04.29.

¹⁸⁷Michael Petry, *The Art of not making. The new Artist/Artisan Relationship*, New York, Thames & Hudson, 2011, p. 6.

à une autre discipline. D'autre part, l'artiste peut faire appel à des participants inexpérimentés qui effectuent une tâche selon ses directives.

Une redéfinition de l'importance de l'implication physique de l'artiste et de sa relation avec des non-artistes est une des marques distinctives de l'art actuel. Les méthodes déployées en art contemporain sont multidisciplinaires et demandent des techniques toujours plus ambitieuses. Il n'est donc pas étonnant que les artistes aient recours à des experts. Le critique d'art Nicolas Bourriaud attire l'attention sur la nécessité artistique de la collaboration en notant que « [l']artiste d'aujourd'hui emprunte ainsi volontiers son protocole de travail au metteur en scène de cinéma¹⁸⁸. » Une production cinématographique requiert de nombreuses ressources humaines, néanmoins elle n'est signée que par un seul réalisateur. À l'instar d'un film, l'artiste conserve son statut d'auteur, malgré l'intervention de différents participants à travers les nombreuses étapes de la création. Au sujet de la collaboration entre l'artiste et l'expert, Michael Petry, l'auteur de *The Art of not making, The new Artist/Artisan Relationship* (2011) souligne que :

In the end, like two opposing ends of a spectrum brought together to form a perfect circle, these contradictory positions come back to the same point : that art lies not in the making of an object, but in the naming of it as art¹⁸⁹.

Bref, il importe peu que l'artiste ait été physiquement impliqué ou non, car la revendication de l'artiste en tant qu'auteur prévaut. La conceptualisation de l'œuvre est toujours du ressort de l'artiste, toutefois l'acte de création, c'est-à-dire l'instant de matérialisation de l'œuvre, peut être délégué à des artisans de milieux divers.

¹⁸⁸Nicolas Bourriaud dans Marie Bonnet et Fabrice Bousteau (dir.), *Qu'est-ce que l'art aujourd'hui?*, Paris, Beaux-arts Éditions, 2009, p. 10.

¹⁸⁹Michael Petry, *op. cit.*, p. 11.

3.2 Analyse de l'amateurisme dans les trois séries à l'étude

Malgré le fait que l'image source soit d'origine amateur dans les trois séries à l'étude, les stratégies complexes mises en œuvre visent à reproduire l'illusion d'un amateurisme. Avec les moyens imposants que Wearing, Otsuka et Werning déploient dans l'élaboration des reconstitutions, peut-on concilier l'inclusion des œuvres dans le spectre des pratiques artistiques ayant recours aux stratégies avancées par Rugoff? Dans l'analyse qui suit, je tenterai, dans un premier temps, de répondre à cette question en étudiant la présence d'amateurisme selon deux des stratégies soulevées par Rugoff, soit d'une part la collaboration avec des amateurs à travers une pratique relationnelle et, d'autre part, la collaboration avec des experts qui provoque l'apparition du paradoxe de l'artiste-amateur. Dans un deuxième temps, un retour sur l'esthétique du *snapshot* et la présentation de ce qui sera appelé ici l'esprit lomographique, c'est-à-dire la valorisation d'images photographiques imparfaites, permettront d'aborder les particularités antiesthétiques de la reconstitution de photographies amateur.

3.2.1. La collaboration avec des amateurs en tant que pratique relationnelle

La collaboration avec des amateurs et des non-artistes (qui agissent parfois en tant qu'experts) constitue une des stratégies de l'amateurisme en art actuel. Ce type de collaboration peut rappeler certains principes de l'esthétique relationnelle, concept avancé par Nicolas Bourriaud¹⁹⁰ et dont le fondement est ainsi décrit selon le philosophe Jacques Rancière :

¹⁹⁰Nicolas Bourriaud, *L'esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du réel, 2001, 123 p.

L'esthétique relationnelle rejette les prétentions à l'autosuffisance de l'art comme les rêves de transformation de la vie par l'art, mais elle réaffirme pourtant une idée essentielle : l'art consiste à construire des espaces et des relations pour reconfigurer matériellement et symboliquement le territoire du commun¹⁹¹.

Le lien entre la reconstitution et les pratiques relationnelles pourrait être le sujet d'un mémoire à part entière, néanmoins il me semble pertinent d'effectuer un bref parallèle entre le travail de Werning et ce type de pratique qui implique parfois la participation d'amateurs. La série *Back to the Future* instaure un espace et des relations qui reconfigurent un « territoire du commun », ici incarné par la photographie de famille. La collaboration est cruciale à la série de Werning et l'artiste utilise abondamment les réseaux sociaux pour annoncer sa prochaine destination et pour solliciter des photographies à recréer. Le contact établi avec des centaines d'inconnus rappelle les principes des pratiques relationnelles, car selon l'historienne de l'art Véronique Leblanc :

[...][les pratiques relationnelles] procèdent d'abord d'une volonté de rejoindre l'autre là où il se trouve, à l'extérieur du musée et des cadres de diffusion habituels, ainsi que d'une volonté d'agir de manière effective dans le réel, pour ne pas dire dans le quotidien d'individus *a priori* étrangers¹⁹².

La série interactive de Werning fournit un prétexte à la création d'un nouveau contexte social. Par la reconstitution à la fois nostalgique et ludique d'un cliché, l'artiste déclenche une situation, une activité commune. Cette rencontre entre l'artiste et le modèle amateur reflète une manière d'agir dans le quotidien.

¹⁹¹Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 35.

¹⁹²Véronique Leblanc, *op. cit.*, p. 00.04.46.

La performance *The Battle of Orgreave* (2001) (fig. 44) de Jeremy Deller (Londres 1966 –) est un exemple éloquent d'inclusion d'amateurs dans la réalisation d'une reconstitution trouvant une résonance dans la vie intime des participants. Cette ambitieuse performance, qui recréait un conflit historique entre des mineurs en grève et les forces de l'ordre britannique, a impliqué la participation d'environ 800 acteurs amateurs dirigés par l'artiste et par un professionnel de reconstitutions historiques¹⁹³. L'événement recréé à grande échelle et filmé par Mike Figgis a fait appel à la participation des mineurs et de policiers qui avaient pris part à la lutte initiale¹⁹⁴. Cette performance rappelle la pratique des reconstitutions historiques dans la culture populaire, un passe-temps existant depuis le début du vingtième siècle¹⁹⁵. La démarche artistique de Jeremy Deller, se concentrant autour des différences entre la « haute » culture et la culture populaire, engage la création d'une activité commune qui implique une interaction entre les différents participants à l'événement.

Le travail de Werning s'effectue selon une échelle beaucoup plus intime que celle de Deller. Toutefois, à travers ces deux projets centrés sur le retour dans le passé, les participants amateurs vivent une expérience unique dont l'artiste est l'instigateur. En faisant revivre le conflit qui a eu lieu en 1984, *The Battle of Orgreave* représentait pour les anciens mineurs et les policiers une opportunité de s'approprier un épisode marquant de leur histoire¹⁹⁶. Les modèles participant à *Back to the Future*, quant à eux, se replongent dans un agréable souvenir inspiré d'une photographie personnelle.

¹⁹³Morad Montazami, « L'événement historique et son double. Jeremy Deller, *The Battle of Orgreave* », *Images Re-vues*, mai 2008, 20 avril 2011, <http://imagesrevues.revues.org/334>, Consulté le 29 octobre 2012.

¹⁹⁴Mike Figgis, *The Battle of Orgreave* de Jeremy Deller, production Artangel, 2002, DVD, 63 min.

¹⁹⁵Sven Lütticken (dir.), *Life, Once More : Forms of Reenactment in Contemporary Art*, Rotterdam, Witte de With Center for Contemporary Art, 2005, p. 27.

¹⁹⁶Robert Blackson, « Once More... with Feeling: Reenactment in Contemporary Art and Culture », *Art Journal*, vol. 66, n°1, (printemps 2007), p. 32.

Cette intervention démontre une dimension complètement inédite de la reconstitution de photographies de famille, dimension absente des séries de Wearing et d'Otsuka. Dans les séries de ces deux artistes, la relation avec l'autre, le spectateur, ne prend forme que dans l'interaction intime avec l'œuvre.

3.2.2 La collaboration avec des experts et le paradoxe de l'artiste-amateur

Par la nécessité de l'intervention d'experts afin de compléter des transformations complexes, un renversement temporaire de l'artiste en amateur se dessine dans l'élaboration des projets photographiques de Wearing, d'Otsuka et de Werning. Ce phénomène sera approfondi en tant que paradoxe de l'artiste-amateur.

Les photographies de Wearing, d'Otsuka et de Werning ont été réalisées grâce à une collaboration étroite avec des experts. Pour la série de Wearing, le travail du sculpteur Doug Jennings et d'autres professionnels formés au musée de Madame Tussaud, lui a été indispensable afin de créer les masques de silicone (*voir art. 2.1.1*). La vraisemblance des masques représentant les membres de la famille Wearing repose entièrement sur la confection des prothèses faciales d'un réalisme exceptionnel.

En ce qui concerne les images d'Otsuka et de Werning, l'expert intervient lors de l'étape du travail postphotographique (*voir art. 2.7.1*). Dans la série *Imagine Finding Me*, le subterfuge se concrétise grâce au montage et par la manipulation de l'image effectuée par un artiste spécialiste en art numérique qui réussit à combiner subtilement les représentations d'Otsuka, adulte et enfant. Du côté de Werning, la réalisation complète de *Back to the Future* nécessite la participation d'un assistant pour les retouches des photographies. Il ajuste la teinte afin de la décolorer comme le cliché initial et ajoute artificiellement les défauts physiques du cliché.

La collaboration permet ainsi de combler des lacunes techniques en faisant appel à des ressources humaines extérieures afin d'obtenir une image précise. La rigueur et le professionnalisme des reconstitutions sont obtenus grâce au travail de collaboration. Ce modèle collaboratif place alors l'artiste dans une position d'amateur qui le situe en dehors de son champ d'expertise habituelle. Dans les reconstitutions des trois artistes étudiées, la réitération des codes de la photographie vernaculaire est une stratégie qui requiert de la part de l'artiste, ou du modèle, qu'il « joue » à l'amateur, c'est-à-dire qu'il recrée la spontanéité et la candeur de l'image source. En tant qu'acte de substitution temporaire, l'artiste devant l'appareil photographique interprète un rôle, un statut « autre ».

Selon la troisième approche notée par Rugoff, par l'identification à une incompetence technique, l'artiste adopte la posture de l'amateur aux côtés d'un expert. Les séries des trois artistes à l'étude présentent cette situation paradoxale du statut professionnel des artistes et de la position amateur qu'elles adoptent temporairement en explorant des techniques hors de leurs aptitudes. Par exemple, il est intéressant de souligner que malgré ses études artistiques, Wearing s'affiche en tant que photographe autodidacte. Durant ses études, l'artiste britannique s'est penchée essentiellement sur la peinture, puis la sculpture et l'installation. Ce n'est que par la suite qu'elle s'est emparée d'un appareil photographique et a exploré l'esthétique amateur :

When I first started working in the medium of photography and film I used to have an anti-aesthetic aesthetic. I didn't want my work to feel like it was formally posed or lit, which is why I favoured the snapshot and naturally lighting. Now, though, I work out what is needed for each image, whether it is a snapshot look, or something highly lit¹⁹⁷.

¹⁹⁷Thierry Somers, *loc. cit.*, <http://200percentmag.com/2012/04/06/gillian-wearing-28>.

Délaissant l'esthétique négligée au profit de la démarche, le travail de Wearing dans la série *Album* dénote plutôt une exactitude esthétique dans la création d'une fausse esthétique amateur. Cette démarche est également observée dans le travail d'Otsuka et de Werning dans l'utilisation délibérée du caractère amateur, autant dans la démarche collaborative que dans l'esthétique.

3.2.3. L'esprit lomographique et la reconnaissance de l'antiesthétisme du *snapshot*

La reprise d'une esthétique du *snapshot* dans les trois séries à l'étude répond à une exploration des techniques normalement destinées à l'amateur. Les photographies qui présentent une esthétique du *snapshot* transmettent principalement l'idée d'une instantanéité. Cette esthétique particulière a été valorisée par l'art conceptuel et est actuellement prise en compte par une communauté de photographes surtout amateur s'intéressant à la lomographie, une pratique alternative valorisant la spontanéité. *Lomography* est en fait une marque déposée d'une compagnie qui vend différents appareils photographiques analogiques faits de plastique. L'histoire de *Lomography* débute dans les années 1990 lorsque deux étudiants viennois découvrent dans un marché aux puces le Diana (fig. 45), un appareil photographique de la compagnie russe Lomo. Fascinés par les images imparfaites produites par le Diana, les deux étudiants, Matthias Fiegl et Wolfgang Stranzinger, décident de relancer sa production et fondent la Société Lomographique Internationale (*Lomographic Society International*)¹⁹⁸. La popularité de ce type d'appareils coïncide avec une résistance à l'omniprésence de la photographie numérique. Cet engouement démontre aussi une nostalgie de la photographie analogique qui s'explique par la crainte de sa disparition

¹⁹⁸Un site web invite les photographes amateurs à partager leurs images et plusieurs événements sont organisés à travers le monde. Voir Lomographic Society international, *Diana F+*, *More True Tales & Short Stories*, s. l., Lomographic Society international, 2007, p. 293.

définitive. L'attirance pour l'esthétique du *snapshot* a été remarquée par Batchen qui précise que :

[...] l'avènement des technologies numériques a amené ce type de photographie à endosser un rôle de supplément commémoratif, non pas des sujets qu'elle décrit, mais de son propre fonctionnement en tant que système de représentation. Ce qui confère aux instantanés l'attrait esthétique d'une séduisante mélancolie, qu'importe leur âge ou les particularités de leur sujet. Il est certes difficile à présent de regarder ces rectangles de gélatine d'argent ou de couleurs criardes, avec leurs bordures blanches et leur patine brillante, autrement qu'à travers le filtre déformant de la nostalgie moderniste¹⁹⁹.

Par ailleurs, la culture populaire du vingtième et du vingt et unième siècle manifeste une « rétromania », phénomène soulevé par Simon Reynolds dans l'ouvrage *Retromania, Pop Culture's Addiction to its Own Past* (2011). Un intérêt accru pour le passé immédiat est le principal symptôme de la rétromania et plusieurs sphères culturelles comme la mode, la musique, le design et les arts visuels témoignent de cette fascination pour des objets du passé.

Le mouvement lomographique adopté par des amateurs, mais aussi par plusieurs artistes, possède différentes devises caractéristiques telles : « Emportez votre appareil partout où vous allez. Utilisez-le n'importe quand, jour et nuit. Ne pensez pas. Soyez rapide. Ne suivez aucune règle²⁰⁰. » Cette attitude démontre l'absence de la nécessité d'une maîtrise technique et une part de jeu, car les lignes directrices de ce courant photographique sont axées sur l'action irréfléchie et la désinvolture. De plus, les utilisateurs d'appareils lomographiques revendiquent les défauts photographiques, comme le flou, la double exposition (fig. 47), la saturation, le contraste élevé, le

¹⁹⁹Geoffrey Batchen, *loc. cit.*, <http://etudesphotographiques.revues.org/index999.html>.

²⁰⁰Lomographic Society International, *op. cit.*, p. 296.

vignettage prononcé²⁰¹ (fig. 46), etc. Les imperfections sont intrinsèques au *snapshot*, car dès l'invention de l'appareil photographique destiné aux amateurs, le photographe n'avait qu'à prendre le cliché et le reste du travail (le développement, le tirage et même parfois le recadrage) était effectué par la fabrique Kodak (voir art. 1.1.1). Graduellement, le *snapshot* acquiert auprès des amateurs une identité visuelle distincte et dès les années 1930, cette esthétique à la fois dynamique et instable sera associée à un mode de vie moderne²⁰². Ainsi, la spontanéité et la légèreté prescrites par le slogan « Press the button, we do the rest » ne pouvaient qu'inévitablement entraîner des maladresses ou des accidents visuels. Ces défauts étaient associés à une photographie « ratée ». Ce qui sera appelé ici l'esprit lomographique témoigne d'une valorisation du hasard et de ces erreurs photographiques. Contrairement à la photographie artistique professionnelle qui embrasse le grand format²⁰³, l'esprit lomographique démontre une préférence pour le format de petite taille, c'est-à-dire pour le cliché qui peut être manipulé. Cette appréciation d'une esthétique considérée autrefois comme médiocre correspond alors à une forme d'antiesthétisme.

À propos de la revendication de l'esthétique du *snapshot* par les amateurs, l'article *The Logic of Deflation* de John Roberts s'avère particulièrement éclairant²⁰⁴. Roberts explique ainsi les origines de ce phénomène :

²⁰¹Ce terme qualifie la présence d'un assombrissement autour de l'image qui crée un effet de tunnel.

²⁰²Sarah Kennel dans Sarah Greenough, *op. cit.*, p. 82-83.

²⁰³Voir à ce sujet Jean-François Chevrier, « Les aventures de la forme tableau dans l'histoire de la photographie », dans *Photo-Kunst: Arbeiten aus 150 Jahren, Du XX^e au XXI^e siècle, Aller et Retour*, Stuttgart, Edition Cantz, 1989, p. 47-81.

²⁰⁴John Roberts, « The Logic of Deflation », *Cabinet*, (automne 2002), <http://cabinetmagazine.org/issues/8/roberts.php>, Consulté le 10 avril 2013.

[...] photographic snapshots (both found or taken, on instamatics or 35mm cameras) are perhaps the quickest and most efficient means of deposing the traditional categories of art and the norms of artistic professionalism. Cheap, multiple, and spontaneous, the snapshot invests art with a non-artistic "ordinariness." In the 1980s, with the improvement of machine printing, the inscription of the snapshot with the deaestheticizing "ordinariness" began to systematize itself as a post-conceptual move as artists began increasingly to exhibit the new higher-quality prints without framing or manipulation.

Roberts soutient que l'antiesthétisme observé en art contemporain est né d'une réaction contre la domination institutionnelle de la photographie professionnelle et de la vidéo²⁰⁵. L'usage de l'esthétique du *snapshot* exprime un désir de repousser les frontières des modes artistiques répandus par un amateurisme volontaire. Dans un contexte de négation de l'idéologie esthétique dominante et de la disparition graduelle de la délimitation entre amateur et professionnel, survient alors une convergence démocratique entre le *snapshot* artistique et le *snapshot* non artistique, obtenu avec les appareils lomographiques par exemple. Comme Roberts le précise :

[...] both Lomography and much contemporary art provide a theory of counter-value in terms of the democratic *proliferation* of the same and the generic - although the impulses of one and the other are not exactly comparable²⁰⁶.

L'utilisation actuelle du *snapshot* correspond à une réapparition et à un repositionnement d'une « logique déflationniste », c'est-à-dire la reconnaissance des stratégies amateur du *snapshot* au sein des institutions artistiques qui ont intégré cette esthétique en tant qu'art canonisé. Selon Roberts, « The deflationary content of the contemporary snapshot is something, therefore, that is *constituted, framed, and*

²⁰⁵*Ibid.*

²⁰⁶*Ibid.*

*mediated by its own critical assimilation*²⁰⁷. » La reconnaissance institutionnelle entraîne l'inscription du *snapshot* lomographique au sein de deux paradigmes : d'une part, l'antiesthétisme montre un désir de marginalité, et d'autre part, par le caractère bon marché et la simplicité compositionnelle de l'image, le recours au *snapshot* favorise une accessibilité culturelle.

3.2.4 Les caractéristiques antiesthétiques reconstituées dans les trois séries à l'étude

Les photographies de Wearing, Otsuka et Werning proposent un panorama de différents styles de photographies vernaculaires dont le *snapshot* est le plus récurrent²⁰⁸. Les reconstitutions réalisées par les artistes du corpus reprennent les imperfections de la photographie amateur. Des rapprochements peuvent être effectués entre l'esprit lomographique et le simulacre de l'amateurisme dans les séries à l'étude, essentiellement en ce qui a trait à la valorisation d'une esthétique imparfaite et désuète. À l'exception du format réduit du *snapshot*, plusieurs attributs anachroniques propres à la photographie vernaculaire et recréés dans les reconstitutions font référence à la matérialité de ce type d'images vouées à être manipulées. Par exemple, la conservation de la date (signe visuel du *snapshot* également présent dans les images de Nikki S. Lee) et des bordures montrant la marque de pellicule photographique utilisée (*Fuji Color*²⁰⁹) dans quelques images de

²⁰⁷*Ibid.*

²⁰⁸Les photographies reconstituées ne s'inspirent toutefois pas que d'images de type *snapshot* comme le démontre la série de Wearing. La plupart des images d'*Album* semblent inspirées de photographies prises par un photographe commercial. Ce type d'images remplissent néanmoins la même fonction que la photographie de famille, c'est-à-dire réaliser une représentation fidèle d'une personne chère.

²⁰⁹Les pellicules photographiques *Fuji Color* de la marque japonaise Fujifilm, destinées à des appareils photographiques de type 35 mm, ont été largement utilisées par des photographes amateurs depuis la deuxième moitié du vingtième siècle. Voir Richard Benson, *The Printed Picture*, New York, Museum of Modern Art, 2008, p. 196.

Otsuka (fig. 31 et 48) dévoile les origines populaires des images qui ont inspiré la série. Dans la série *Back to the Future*, Werning n'hésite pas à recréer les défauts physiques de l'image source comme les plis, les égratignures ou les taches (fig. 49). De plus, Werning recrée des photographies aux coins arrondis, format aujourd'hui obsolète (fig. 50).

Le type d'éclairage choisi dévoile également les origines amateur des images sources des reconstitutions à l'étude. Les photographies de type *snapshot* capturées de soir ou dans des espaces intérieurs sombres requièrent le déclenchement d'un flash afin de pouvoir saisir l'action voulue. Néanmoins, ce dispositif produisant une lumière brève et intense occasionne un éclairage brutal et peu flatteur. L'autoportrait de Wearing en son frère (fig. 20) et *1984 and 2005, Richmond Hotel, France* (2005) (fig. 51) d'Otsuka présentent ce type d'éclairage récurrent dans l'imagerie du *snapshot*.

L'esthétique reconstituée du photomaton²¹⁰ constitue un exemple probant de la valorisation d'un amateurisme photographique dans les photographies de Wearing et de Werning (fig. 52 et 53). Le photomaton est un procédé principalement voué à toute personne qui désire un simple autoportrait, photographie souvent destinée à compléter une pièce d'identité. Le style photomaton et son portrait normalisé ont intéressé plusieurs artistes en débutant par les Surréalistes dès l'apparition de ce type d'appareil dans les années 1920²¹¹. Ces machines au système peu coûteux qui se retrouvent encore dans les espaces publics représentent une forme de photographie

²¹⁰Photomaton est une marque de commerce relative à une cabine photographique automatique. Le terme « photomaton » sera ici utilisé en lettres minuscules pour faire référence à ce type de dispositif.

²¹¹Clément Chéroux et Sam Stourdzé, « Présentation de l'exposition *Derrière le rideau – L'esthétique photomathon* présentée au Musée de l'Élysée du 17 février au 20 mai 2012 », *Musée de L'Élysée – expositions passées*, <http://www.elysee.ch/fr/expositions/detail/article/derriere-le-rideau-lesthetique-photomaton/>, Consulté le 10 septembre 2013.

vernaculaire largement répandue grâce à son aspect clef en main. Cette particularité n'échappe pas à André Rouillé qui résume ainsi le photomaton :

Abolition de l'opérateur, limite extrême de l'enregistrement mécanique, le Photomaton incarne le triomphe de la machine et de cette vérité par défaut confondue avec l'absence d'homme, d'expression, d'art²¹².

La reprise de l'esthétique du photomaton révèle une stratégie suscitant une démarche paradoxale entre l'amateurisme inhérent à ce dispositif et le travail professionnel mis en œuvre dans les reconstitutions artistiques. D'un côté, la cabine photomaton complète elle-même plusieurs étapes pour le modèle ; elle tient le rôle du photographe qui capture quatre poses différentes et elle imprime automatiquement les clichés en quelques minutes²¹³. Dans le cas de la reconstitution, l'artiste qui souhaite imiter le style photomaton doit s'assurer de rendre crédible l'image, même si le cliché n'est pas recréé dans une de ces cabines typiques. Au contraire, Wearing et Werning reproduisent l'éclairage du puissant flash et l'arrière-plan emblématique de ce type d'images : un rideau bon marché de couleur orange. S'écartant d'une pratique photographique solitaire, la création d'une fausse image photomaton requiert la participation de plusieurs acteurs remplissant les rôles que la machine assumait entièrement pour l'amateur.

Le type d'appareil photographique employé est un facteur déterminant qui différencie les images sources des reconstitutions photographiques produites par Wearing, Otsuka et Werning. Les trois artistes ont recours à un appareil plus sophistiqué que celui qui avait été initialement utilisé. Étant donné que l'esthétique d'une image est normalement tributaire du type d'appareil employé, un appareil amateur, bon marché,

²¹²André Rouillé, *op. cit.*, p. 110.

²¹³Il est à noter que de plus en plus, les cabines photomaton utilisent la technologie numérique et proposent quatre essais, mais n'en retiennent qu'un seul selon l'image choisie par le modèle.

produira généralement des images à l'esthétique simplifiée du *snapshot*. Cela dit, il s'agit de la situation inverse qui se produit dans les images des artistes du corpus qui entretiennent une véritable illusion d'un amateurisme photographique.

Les différentes stratégies élaborées afin de recréer une antiesthétique témoignent d'un processus de transformation propre à la reconstitution. De plus, la reprise des caractéristiques formelles de la photographie vernaculaire contribue à une mise en valeur du banal et du quotidien. Les reconstitutions de Wearing, d'Otsuka et de Werning transforment des photographies vernaculaires en images présentant un intérêt artistique. La nature spécifique à l'archive et au document coexiste également dans les œuvres des trois artistes ici étudiées, provoquant ainsi une ambiguïté quant au statut des reconstitutions.

3.3 Ambiguïté du statut de la photographie vernaculaire reconstituée

La subjectivité étant fondamentale au médium photographique, une inhérente ambiguïté subsiste quant au statut de la photographie vernaculaire reconstituée, phénomène évoqué de manière particulièrement éclairante par le critique d'art Jean-Claude Lemagny :

Toute photographie peut être considérée sous l'angle du document ou sous l'angle de l'œuvre d'art. Il ne s'agit pas de deux sortes de photographies. C'est le regard de celui qui la considère qui en décide²¹⁴.

Les photographies de famille incarnent un type d'images qui sont appréciées de manière inégale. Photographie précieuse pour l'un et banale pour l'autre, son statut

²¹⁴« Enrichir, conserver, communiquer » conférence prononcée aux 6^e rencontres photographiques en Bretagne, Lorient, 15 novembre 1987, non-publié. Voir François Soulages, *op. cit.*, p. 139.

varie aux yeux de chacun. Ce phénomène est résumé de manière juste par Batchen qui avance que :

[...] les instantanés sont des images ennuyeuses, mais on ne saurait vivre sans elles (curieusement les instantanés sont des images sur lesquelles on peut tout à la fois rire et pleurer). Toute étude de l'instantané digne de ce nom se doit de se confronter à la dynamique de cette contradiction (image ennuyeuse pour moi, émouvante pour toi) en s'appuyant sur une théorie de la réception photographique. Ce qui signifie : regarder de plus près la relation établie entre l'instantané et un réseau d'attentes et d'obligations débordant largement le cadre de l'image. En bref, cela implique de devoir considérer l'instantané, comme un procédé social complexe et comme un talisman personnel, plutôt que comme un objet d'art statique²¹⁵.

Selon les circonstances de sa réception, une photographie de famille sera alors dotée d'une valeur documentaire, affective ou artistique. Une ambivalence similaire se produit avec les reconstitutions photographiques de Wearing, d'Otsuka et de Werning qui s'offrent en tant qu'archive, document et œuvre d'art.

3.3.1 La reconstitution photographique en tant qu'archive

Inspirant la réminiscence et l'émotivité, la photographie de famille présente une archive particulière qui offre un immense potentiel d'interprétation. L'archive, en tant qu'ensemble de documents conservés, s'avère alors être une précieuse « ressource à exploiter²¹⁶ ». Dans le même ordre d'idée, Soulages écrit :

²¹⁵Geoffrey Batchen, *loc. cit.*, <http://etudesphotographiques.revues.org/index999.html>.

²¹⁶Anne Bénichou, *loc. cit.*, p. 31.

La photographie est *l'art de l'archive*, non tant parce qu'elle permet d'archiver le passé, que parce qu'exploiter une photo, c'est toujours exploiter une archive et la même archive aura des usages et des réceptions différentes selon des moments et des perspectives de mise en œuvre différents²¹⁷.

L'exploitation créative de l'archive, au centre des photographies des artistes du corpus, génère une forme d'archive complémentaire. Les reconstitutions à l'étude produisent une représentation supplémentaire s'ajoutant à la suite des portraits déjà existants du modèle figurant dans la nouvelle image. Cet ajout d'images de soi au sein d'une archive personnelle démontre un besoin instinctif qui consiste à capturer les transformations physiques causées par le passage du temps. Les reconstitutions de Werning agissent de cette manière, car elles peuvent trouver une place à travers l'archive photographique personnelle du modèle. L'image lui appartient, mais elle demeure aussi la propriété de l'artiste qui expose la série sur son site web personnel. L'image qui était à l'abri des regards dans un album photo devient ainsi publique. Le déplacement est par ailleurs ce qui caractérise l'archive, comme le note le critique d'art Éric Méchouan, « [...] les archives sont archives à partir du moment où les documents sont décontextualisés²¹⁸. »

La photographie de famille obéit à une évidente décontextualisation dans les reconstitutions de Wearing, d'Otsuka et de Werning qui se rapportent plutôt à une archive alternative et fictive. L'aspect initial de la photographie de famille semble intact du fait que les œuvres des artistes créent l'illusion d'un amateurisme propre à l'image source. Malgré l'ambiguïté visuelle qui peut apparaître, les reconstitutions

²¹⁷François Soulages, *op. cit.*, p. 45.

²¹⁸Éric Méchouan, « Introduction. Des archives à l'archive », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n°18, (automne 2011), p. 9-15, *Erudit*, <http://id.erudit.org/iderudit/1009071ar>, Consulté le 2 septembre 2013.

créent un rapport de similitude à la photographie de famille et conservent ainsi leur dimension référentielle. Cela dit, les images créées par les trois artistes étudiées s'apparentent également au document qui permet d'immortaliser l'action se déroulant devant l'appareil photographique.

3.3.2 La reconstitution photographique en tant que document du moment performatif

L'appareil photographique est avant tout une machine à documenter afin de capturer le monde en images fixes. L'enregistrement de ces traces accorde à tout événement une pérennité et une importance qu'il n'aurait probablement pas autrement. Selon Auslander, dans le cadre de la discipline de la performance, la documentation ne se contente pas seulement de générer des images qui attestent de son existence à un moment donné. La documentation vient plutôt confirmer la nature de l'événement en tant que performance²¹⁹. Les reconstitutions photographiques à l'étude font office de documents, car les images témoignent d'une mise en scène qui n'a eu lieu que dans la perspective de son enregistrement photographique. La documentation permet ainsi de rendre disponible la performance à un plus large public. Cette accessibilité atteint l'échelle planétaire dans le cas des photographies de Werning qui ont attiré les regards d'un public international sur Internet et ont été abondamment partagées sur des blogs personnels.

La question de l'authenticité est intrinsèque au document, et plus particulièrement lorsqu'il est de nature photographique. Anne Bénichou, qui s'est penchée sur le sens de la documentation au sein de la discipline artistique, affirme que « [l]a notion de document est sous-tendue par l'idée d'authenticité (le document est une preuve), de

²¹⁹Philip Auslander, *op. cit.*, p.5.

trace (il a une valeur testimoniale) [...]»²²⁰. » Étant donné qu'une apparente banalité peut créer l'impression d'un réalisme photographique, l'imitation d'une esthétique amateur octroie ainsi une illusion d'authenticité dans les clichés à l'étude. Cependant, l'intention de vérité photographique documentaire doit être écartée, car les reconstitutions des artistes du corpus, considérées en tant que photographies performées, ne peuvent être qualifiées de totalement « authentiques ». Au contraire, les stratégies artistiques employées favorisent la recreation de l'essence d'un souvenir, voire d'une représentation idéalisée, ambition qui prévaut sur la véracité photographique.

3.3.3 La reconstitution photographique en tant qu'œuvre d'art

Pour résumer simplement, la nature artistique d'un objet ou d'une action est généralement attribuée à ce qui est exposé par un musée ou une galerie d'art. Dans le cadre d'une exploration des pratiques artistiques, l'historienne de l'art Martha Buskirk affirme que la photographie de la performance n'agit pas qu'en tant que simple documentation :

[...] the range of practices enabled by the possibility that the photograph might stand in, not just as a secondary document but as a substitute for direct access to a wide range of experiences that can, given the right combination of circumstances, be defined as works of art²²¹.

Le glissement du statut de document secondaire vers celui d'œuvre d'art se produit dans les photographies des trois artistes du corpus du fait que la reconstitution engage

²²⁰ Anne Moeglin-Delcroix dans Anne Bénichou (dir.), *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Dijon, Les Presses du réel, 2010, p. 47.

²²¹ Martha Buskirk, *The contingent object of contemporary art*, Cambridge, MIT Press, 2003, p. 237.

un processus d'esthétisation des archives amateur. Cette esthétisation est également provoquée par le vieillissement des images sources. Comme l'écrivait Sontag :

Cet effet de l'éloignement temporel fait qu'un grand nombre de [photographies], fussent-elles de la façon la plus évidente réalisées par des amateurs, peuvent éventuellement s'élever au niveau de l'œuvre d'art²²².

Le passage du temps accorde ainsi une aura à toute photographie. Reconnues et exposées dans différentes institutions artistiques, les photographies du corpus agissent en tant qu'œuvres d'art autonomes. Le statut de l'image est généralement tributaire de son contexte. La reconstitution d'une production vernaculaire dans un contexte artistique modifie sa perception et sa compréhension. À ce sujet, Amelia Jones note :

Surely re-doing past *non-art* events in an art context shifts our understanding of their meaning and significance more dramatically than the re-staging of former performative artworks in new art contexts²²³.

La reconstitution de la photographie vernaculaire change inévitablement la compréhension de l'image source, car la transformation survenue pour la reconstitution instaure inévitablement une distance entre la photographie amateur et la photographie artistique. Le sens de l'image oscille ainsi entre valeur informative, attribuée au document, et valeur expressive, associée à l'œuvre d'art²²⁴. La photographie amateur se soumet à une artification (*voir* sect. 1.5) en se retrouvant premièrement reconstituée, puis imprimée et encadrée. L'effet muséifiant des photographies de famille est amplifié par le format beaucoup plus important dans les

²²²Susan Sontag, *op. cit.*, p. 32.

²²³Amelia Jones, *loc. cit.*, p. 25.

²²⁴Allan Sekula, « On the Invention of Photographic Meaning » dans Victor Burgin (dir.), *Thinking Photography*, New York, MacMillan, 1982, p. 85.

photographies de Wearing²²⁵. Ces « images-reliques » acquièrent ainsi une valeur artistique.

Les reconstitutions de photographies de familles possèdent un langage universel. La variété de l'origine des sujets photographiés par Werning — des connaissances proches de l'artiste aux personnalités connues (le joueur de tennis Rafael Nadal, par exemple), en passant par des participants volontaires — reflète l'accessibilité sans bornes de la reconstitution de photographies de famille. Rares sont les familles qui ne possèdent aucune photographie et comme le souligne Werning, « Even with our cultural differences, everyone has the same cycle of life. We can all feel touched [...]»²²⁶. » Une fois reconstituées, même les plus banales traces photographiques d'expériences du quotidien sont naturellement investies d'une nouvelle dimension à la fois esthétique et émotionnelle.

Le trait commun des trois artistes du corpus réside dans la recreation de l'illusion d'un amateurisme grâce à l'intervention de techniques professionnelles selon une relation collaborative qui place l'artiste en tant qu'amateur. Malgré les différentes manipulations essentielles à la reconstitution, la nature amateur de la photographie de famille est maintenue, présentant ainsi un effet paradoxal. La reprise agit ainsi en tant que valorisation aussi affective qu'esthétique. Plus important encore, la reconstitution sort de l'anonymat les images généralement reléguées à l'album photo ou perdues pêle-mêle parmi d'autres effets personnels. La reconstitution attribue donc une qualité sans précédent à la photographie amateur. Sontag a écrit que « [p]hotographier

²²⁵La hauteur des photographies d'*Album* atteint plus d'un mètre.

²²⁶Stephanie Palumbo, *loc. cit.*, p. 52.

quelque chose, c'est lui conférer de l'importance²²⁷. » J'ajouterais que reconstituer quelque chose, c'est lui conférer une importance artistique qui touche simultanément à l'imaginaire intime et collectif.

²²⁷Susan Sontag, *op. cit.*, p. 138.

FIGURES DU CHAPITRE 3



Figure 40 Edward Ruscha, *Beeline Gas, Holbrook, Arizona* de la série *Twenty Six Gasoline Stations* (1962).

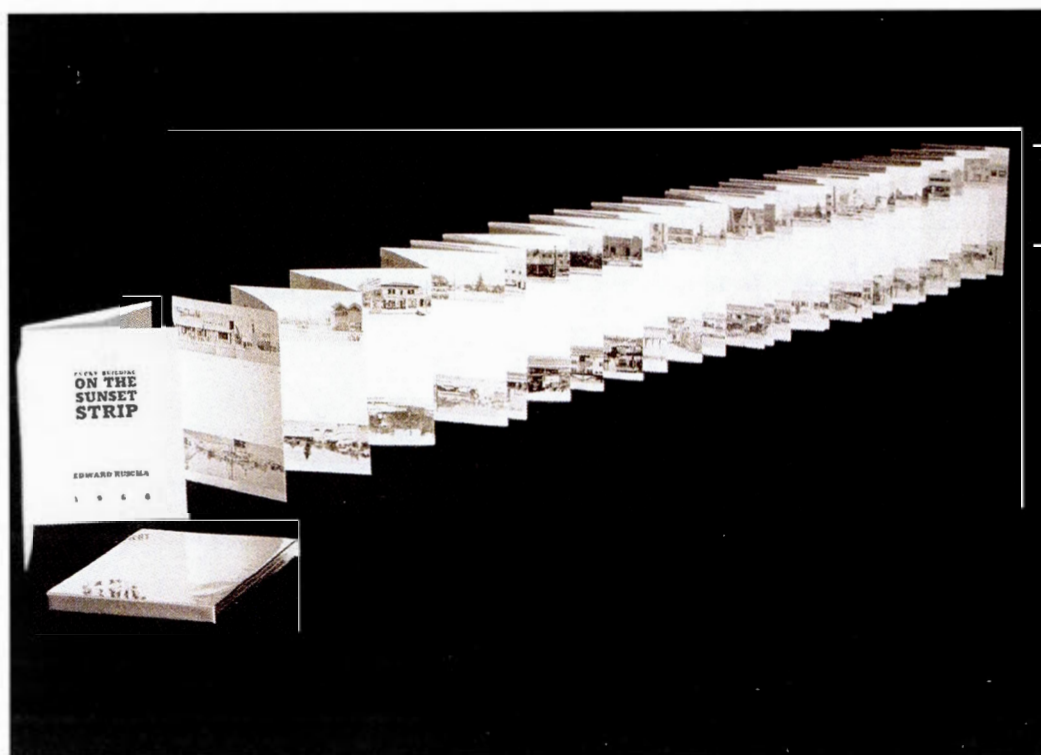


Figure 41 Edward Ruscha, *(Every Building on) The Sunset Strip* (1966).



Figure 42 Nikki S. Lee, *The Yuppies Project* (15) (1998).



Figure 43 Nikki S. Lee, *The Hip Hop Project (I)* (2001).



Figure 44 Jeremy Deller, *The Battle of Orgreave* (2001).

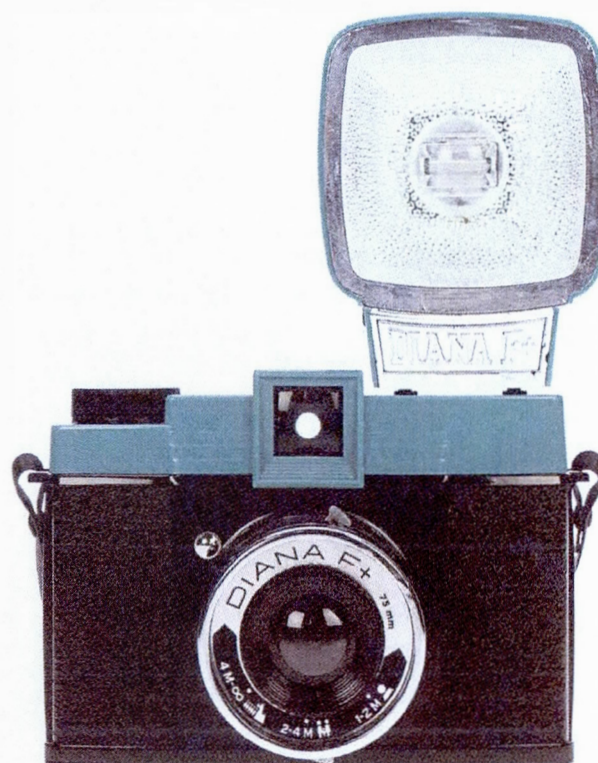


Figure 45 Modèle F+ de l'appareil lomographique Diana.



Figure 46 Image lomographique présentant un vignetage prononcé (auteur inconnu).



Figure 47 Image lomographique présentant une double exposition (auteur inconnu).



Figure 48 Présence de la marque de la pellicule photographique *Fujicolor*. Chino Otsuka, 1982 and 2005, Paris (2005).

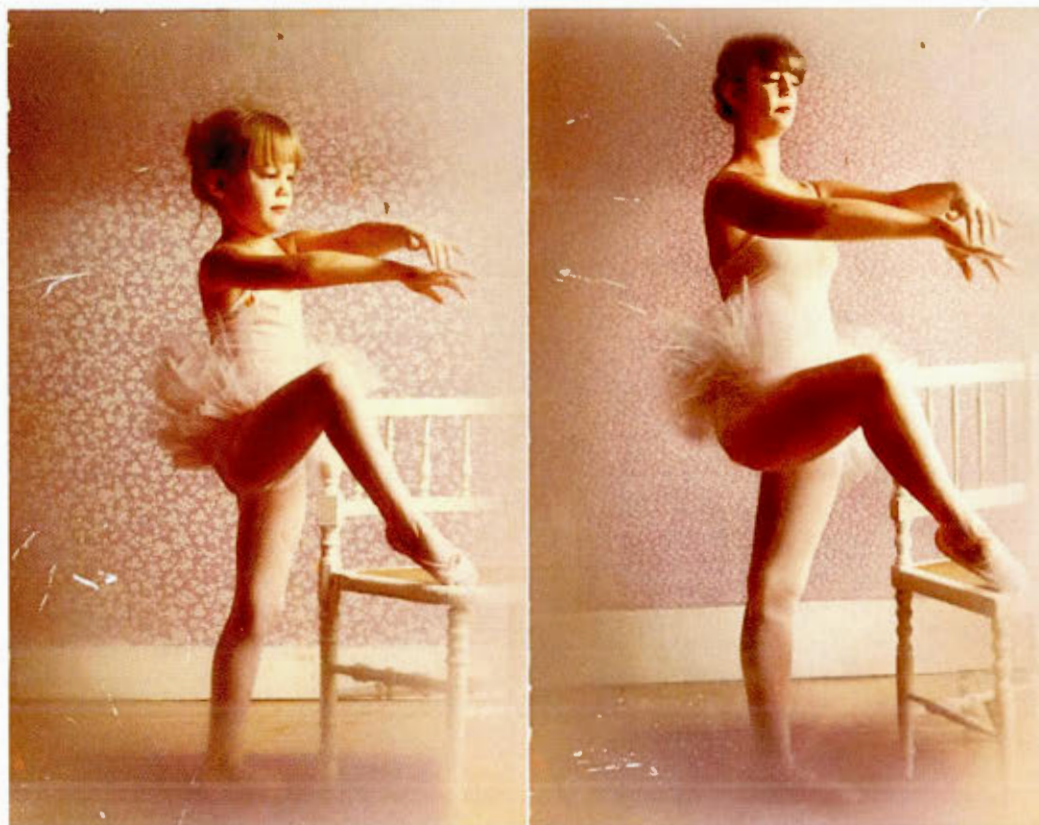


Figure 49 Irina Werning, *Lea B 1980 & 2011 Paris* (2011).



Figure 50 Irina Werning, *Fer F 1981 & 2011 Buenos Aires* (2011).



Figure 51 Chino Otsuka, *1984 and 2005, Richmond Hotel, France* (2005).



Figure 52 Gillian Wearing, *Self Portrait at 17 Years Old* (2003).



Figure 53 Irina Werning, *Sue* 1977 & 2010, *London* (2010).

CONCLUSION

Après avoir étudié sous plusieurs angles la reconstitution de photographies vernaculaires et les particularités des images qui en découlent, ce mémoire aura idéalement atteint l'objectif de départ qui était de soulever le caractère multiple et hybride de ce type de pratique faisant appel à des stratégies inspirées d'un large éventail de démarches artistiques. Ce mémoire visait également à démontrer la nature performative des photographies vernaculaires et conséquemment des images méticuleusement conçues par Gillian Wearing, Chino Otsuka et Irina Werning. Les démarches artistiques étudiées procèdent du simulacre et rappellent à cet égard certains principes du jeu. La « feintise ludique », pour reprendre l'expression de Jean-Marie Schaeffer, s'accomplit grâce à la reconstitution de plusieurs éléments qui sont de deux types dans les photographies des artistes du corpus. Premièrement, les éléments reconstitués sont d'ordre esthétique, c'est-à-dire que l'élaboration du décor, la confection de masques, l'habillement choisi et l'action jouée devant l'objectif visent à recréer une photographie de famille existante. De plus, la reprise des codes d'une esthétique de l'amateurisme participe à la crédibilité de la mise en scène photographique. Le simulacre régit la deuxième nature des éléments reconstitués qui sont d'ordre performatif, car afin de réaliser la reconstitution, le modèle se met dans la peau de la personne représentée dans l'image à recréer.

En abordant le travail de Wearing, d'Otsuka, de Werning ainsi que le travail d'autres artistes et photographes contemporains, l'étude aura permis d'insister sur la multidimensionnalité de la photographie vernaculaire et, plus précisément, de sa reconstitution par des artistes actuels. Ce faisant, il a pu être observé que les reconstitutions mettent à l'œuvre plusieurs mécanismes qui semblent parfois

paradoxaux. Ces mécanismes contradictoires ont jalonné cette étude, en débutant par le paradoxe de l'usage ludique de photographies généralement associées au sentiment nostalgique. À travers l'analyse des œuvres du corpus, il a été démontré que les diverses stratégies employées par les artistes s'inscrivent dans le cadre de démarches qui impliquent une part de jeu. Bien que la réminiscence soit inévitable, diverses stratégies mettent en évidence une performativité qui vient contrer l'impression nostalgique émanant de ces photographies au premier regard.

Le simulacre à l'œuvre dans les reconstitutions, résultat d'un processus artistique complexe, crée une ambiguïté qui pourra duper le spectateur. Le réalisme des reconstitutions photographiques produit une illusion d'authenticité fondée sur le subterfuge de la mise en scène. Cet emploi ludique crée un paradoxe supplémentaire quant à l'impression de spontanéité de la reconstitution inspirée d'une image véritablement prise sur le vif. La simulation d'une instantanéité offre alors un évident paradoxe temporel, car les photographies d'*Album*, d'*Imagine Finding Me* et de *Back to the Future* nécessitent une nouvelle mise en scène tout en reprenant une esthétique inspirée de photographies d'une époque révolue. Cette transposition de temporalités s'accomplit également par le biais de retouches numérique. En superposant le présent et le passé en une seule image, les reconstitutions révèlent ainsi un incontestable anachronisme.

La reconstitution de photographies vernaculaires présente également le paradoxe de l'artiste-amateur. L'analyse des œuvres du corpus selon les perspectives performatives, esthétiques et techniques a permis de cerner plusieurs facettes du recours à une antiesthétique, stratégie qui s'inscrit dans une tendance actuelle témoignant d'une nostalgie pour les technologies désuètes et la lomographie. Par la reprise des codes d'une esthétique et d'une démarche non professionnelle, les séries *Album*, *Imagine Finding Me* et *Back to the Future* épousent les formes de pratiques

tenues pour accessibles et démocratiques. En reproduisant ce type de clichés dans les moindres détails, cette démarche se trouve alors à valoriser l'humble origine de la photographie, voire sa banalité. En collaborant avec des experts afin de peaufiner les reconstitutions, que ce soit pour la confection d'accessoires, lors de l'acte photographique ou pour finaliser la photographie par des modifications numériques, les artistes s'assimilent elles-mêmes à des amateurs. La participation d'amateurs en tant que participants volontaires est également incontournable et rappelle certains principes des pratiques relationnelles dans le travail de Werning. Cette démarche indique une intéressante tendance à l'inclusion de non-artistes dans le spectre de projets professionnels et artistiques, comme le démontrait par exemple la performance *The Battle of Orgreave* de Jeremy Deller.

Pour conclure, les nombreux paradoxes à l'œuvre influencent inmanquablement le statut de la reconstitution dont la valeur est à la fois documentaire, archivistique et artistique. Ce triple statut témoigne de la complexité de la reconstitution. Par ailleurs, le statut de l'image est souvent tributaire de son contexte d'exposition. Cet espace peut également appartenir à l'espace virtuel. On peut citer en exemple le partage et l'accessibilité des images sur le Web, phénomène actuel qui a été écarté de ce mémoire. Une prolifération manifeste d'images amateurs se poursuit actuellement sur Internet par le biais de nombreux sites de partage photographique et à travers les médias sociaux. L'omniprésence d'images personnelles disponibles sur le Web dévoile une disparition des frontières entre le domaine privé et public. De plus, dans la lignée de l'essor de la pratique lomographique, plusieurs internautes et photographes amateurs vouent un culte aux médias valorisant la désuétude. L'application pour téléphones intelligents *Instagram*, un « flux chronologique de

clichés postés par ceux que l'on choisit de suivre²²⁸ », en est un exemple probant. Cette application permet d'ajouter un filtre qui simule un rendu déjà vieilli, ce qui crée un effet de « nostalgie instantanée²²⁹ » et encourage le photographe à « vivre son présent comme un futur passé²³⁰. » Gratuite et facile d'utilisation, l'application permet de publier instantanément ses photographies à partir de son téléphone, incarnant ainsi le paroxysme du paradigme du *snapshot*. Il est plus que jamais aisé de spontanément photographier son quotidien et de le partager avec quiconque souhaite le connaître. Ce type de pratique se situe dans la lignée de la photographie instantanée autrefois facilitée par le Polaroid, appareil aujourd'hui obsolète²³¹. Dans ce contexte, il est possible de se questionner sur l'avenir des photographies à l'allure désuète et de leur admission dans le domaine de l'art. Plusieurs questions peuvent être soulevées quant au rôle de la photographie vernaculaire. Toutefois, il est possible de proposer que la reconstitution de photographies vernaculaires incarne simultanément une finalité artistique – comme en témoignent les œuvres à l'étude performées dans le but d'être capturées sur pellicule – et un outil permettant d'immortaliser de nouveau le moment qui « a été joué ».

²²⁸Diane Lisarelli, « Instagram : la vie devant soi », *Les Inrocks*, 19 juin 2013, <http://www.lesinrocks.com/2013/06/19/actualite/instagram-la-vie-devant-soi-11398881/>, Consulté le 7 octobre 2013.

²²⁹Simon Reynolds, *Rétromania, Comment la culture pop recycle son passé pour s'inventer un futur*, Marseille, Le mot et le reste, 2012, p. 387.

²³⁰Diane Lisarelli, *loc. cit.*, <http://www.lesinrocks.com/2013/06/19/actualite/instagram-la-vie-devant-soi-11398881/>.

²³¹La compagnie a déclaré faillite deux fois entre 2001 et 2009 et la production des pellicules photographiques Polaroid est interrompue depuis 2008. Voir Christopher Bonanos, *op. cit.*, p. 7.

BIBLIOGRAPHIE

PHOTOGRAPHIE VERNACULAIRE ET AMATEURISME

Livres

- Barrett, Rose et McCarroll Cutshaw, Stacey. *In the Vernacular : Photography of the Everyday*, Boston, Boston University Art Gallery, 2008, 96 p.
- Barthes, Roland. *La chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, Coll. « Les Cahiers du cinéma », 1980, 192 p.
- Batchen, Geoffrey (dir.). *Photography Degree Zero Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*, Cambridge, MIT Press, 2009, 287 p.
- Benson, Richard. *The Printed Picture*, New York, Museum of Modern Art, 2008, 338 p.
- Bonanos, Christopher. *Instant : The Story of Polaroid*, New York, Princeton Architectural Press, 2012, 192 p.
- Boulouch, Nathalie. *Le ciel est bleu. Une histoire de la photographie couleur*, Paris, Éditions Textuel, Coll. « L'écriture photographique », 2011, 215 p.
- Bourdieu, Pierre (dir.). *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1965, 360 p.
- Brunet, François. *La naissance de l'idée photographique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, 361 p.
- Chevrier, Jean-François. *Photo-Kunst: Arbeiten aus 150 Jahren, Du XX^e au XXI^e siècle, Aller et Retour*, Stuttgart, Edition Cantz, 1989, p. 413.
- Collins, Douglas. *The Story of Kodak*, New York, Harry N. Abrams, 1990, 392 p.
- Cotton, Charlotte. *La Photographie dans l'art contemporain*, Trad. de l'anglais par Pierre Saint-Jean, Paris, Thames & Hudson, 2005, 224 p.
- Dumazedier, Joffre. *Révolution culturelle du temps libre, 1968-1988*, Paris, Méridiens-Klincksiek, 1988, 312 p.

- Flynn Johnson, Robert. *Anonymes : images énigmatiques de photographes inconnus*, Trad. de l'anglais par Lydie Echasseriaud et Bernard Turle, Paris, Thames & Hudson, 2005, p. 207.
- Foster, Hal. *The Return of the Real, The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, MIT Press, 1996, 321 p.
- Garat, Anne-Marie. *Photos de familles. Un roman de l'album*, Paris, Actes Sud, 2011, 215 p.
- Heinich, Nathalie et Schapiro, Roberta (dir.). *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de l'École des Hautes études en sciences sociales, 2012, 334 p.
- Jamet, Michel. *Photos réussies*, Paris, L'Harmattan, Coll. « Eidos, Série Photographie », 2011, 125 p.
- Jonas, Irène. *Mort de la photo de famille? De l'argentique au numérique*, Paris, L'Harmattan, 2010, 214 p.
- Kuhn, Annette et McCallister, Kirsten Emiko (dir.). *Locating Memory. Photographic Acts*, New York, Berghan Books, 2006, 281 p.
- Langford, Martha. *Suspendend Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums*, Montréal : McGill; Kingston : Queen's University Press, 2008, 241 p.
- Lomographic Society international. *Diana F+, More True Tales & Short Stories*, s. l., Lomographic Society international, 2007, 304 p.
- Nickel, Douglas Robert. *Snapshots: The Photography of Everyday Life, 1888 to the Present*, San Francisco Museum of Modern Art, 1998, 94 p.
- Petry, Michael. *The Art of not making. The new Artist/Artisan Relationship*, New York, Thames & Hudson, 2011, 208 p.
- Picard, David et Robinson, Mike (dir.). *The Framed World : Tourism, Tourists and photography*, Londres, Ashgate, 2009, 163 p.
- Putman, James. *Art and Artifact. The Museum as Medium*, 2^e éd., Londres, Thames & Hudson, 2009, 216 p.

Rouillé, André. *La photographie, entre documentation et art contemporain*, Paris Gallimard, Coll. « Folio essais », 2005, 704 p.

Sontag, Susan. *La photographie*. Trad. de l'anglais par G.-H. Durand et G. Durand, Paris, Éditions du Seuil, 1979, 224 p.

Soulages, François. *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*, Paris, Nathan, 1998, 334 p.

Szarkowski, John. *The Photographer's Eye*, The Museum of Modern Art, New York, 1966, 156 p.

Tisseron, Serge. *Le mystère de la chambre claire, Photographie et inconscient*, Paris, Les Belles Lettres, 1996, 187 p.

70s Photography and Everyday Life, Madrid, La Fabrica Editorial, 2009, 299 p.

Dictionnaire

Dictionnaire Larousse des noms communs, Paris, Larousse, 2008, 1510 p.

Catalogues d'exposition

Dawsey, Jill, Roberts, John et Rugoff, Ralph. *Amateurs*, Catalogue de l'exposition présentée au CCA Wattis Institute for Contemporary Arts du 23 avril au 9 août 2008, San Francisco, California College of the Arts, 2008, 111 p.

Fineman, Mia (dir.). *Other Pictures: anonymous photographs from the Thomas Walther Collection*, Catalogue de l'exposition présentée au Metropolitan Museum of Art du 6 juin au 27 août 2000, Santa Fe, Twin Palms Publishers, 2000, 158 p.

Fogle, Douglas (dir.). *The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960-1982*, Catalogue de l'exposition présentée au Walker Art Center du 11 octobre 2003 au 4 janvier 2004, Minneapolis, Walker Art Center Press, 2003, 325 p.

Greenough, Sarah (dir.). *The Art of the American Snapshot, 1888-1978 from the collection of Robert E. Jackson*, Catalogue d'exposition présentée à la National Gallery of Art du 7 octobre au 31 décembre 2007, Washington, Princeton University Press, 2007, 294 p.

Morand, Sylvain (dir). *Instantes Anonymes*, Catalogue de l'exposition présentée au Musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg du 4 avril au 14 septembre 2008, Strasbourg, Éditions de Musées de la Ville de Strasbourg, 2008, 143 p.

Articles de revues

Bénichou, Anne. « Renouer avec l'esthétique de l'archive photographique », *CV Photo*, n°59, 2002, p. 27-30.

Foote, Nancy. « The Anti-Photographers », *Artforum*, 15 septembre 1976, p. 46-54.

Maresca, Sylvain. « L'esthétique involontaire, Ethnographie critique d'une exposition », *Ethnographie française*, n°120, 1996, p. 179-194.

Articles électroniques

Batchen, Geoffrey. « Les snapshots, L'histoire de l'art et le tournant ethnographique », *Études photographiques*, n°22, 2008, p. 4-37, <http://etudesphotographiques.revues.org/index999.html>, Consulté le 6 octobre 2013.

Chéroux, Clément et Stourdézé, Sam. « Présentation de l'exposition *Derrière le rideau – L'esthétique photomaton* présentée au Musée de l'Élysée du 17 février au 20 mai 2012 », *Musée de L'Élysée – expositions passées*, <http://www.elysee.ch/fr/expositions/detail/article/derriere-le-rideau-lesthetique-photomaton/>, Consulté le 10 septembre 2013.

Fineman, Mia. « Kodak and the Rise of Amateur Photography », *The Metropolitan Museum of Art*, octobre 2004, http://www.metmuseum.org/toah/hd/kodk/hd_kodk.htm, Consulté le 7 août 2012.

Lisarelli, Diane. « Instagram : la vie devant soi », *Les Inrocks*, 19 juin 2013, <http://www.lesinrocks.com/2013/06/19/actualite/instagram-la-vie-devant-soi-11398881/>, Consulté le 7 octobre 2013.

Roberts, John. « The Logic of Deflation », *Cabinet*, (automne 2002), <http://cabinetmagazine.org/issues/8/roberts.php>, Consulté le 10 avril 2013.

Page Web

« Chronology », *Kodak*,
http://www.kodak.com/ek/US/en/Our_Company/History_of_Kodak/Milestones_-_chronology/1960-1979.htm, Consulté le 12 mars 2013.

PERFORMATIVITÉ, JEU ET RECONSTITUTION

Livres

Bonnet, Marie et Bousteau, Fabrice (dir.). *Qu'est-ce que l'art aujourd'hui?*, Paris, Beaux-arts Éditions, 2009, 221 p.

Bourriaud, Nicolas. *L'esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du réel, 2001, 123 p.

Buskirk, Martha. *The contingent object of contemporary art*, Cambridge, MIT Press, 2003, 307 p.

Caillois, Roger. *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, éd. revue et augmentée, Paris, Gallimard, 1967, 374 p.

Goffman, Erving. *La mise en scène de la vie quotidienne*, Trad. de l'anglais par Alain Accardo, Paris, Éditions de Minuit, Coll. « Le sens commun », 1973, 251 p.

Huizinga, Johan. *Homo Ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Trad. du néerlandais par Cécile Seresia, Paris, Gallimard, Coll. « Tel », 1951, 292 p.

Lütticken, Sven (dir.). *Life, Once More : Forms of Reenactment in Contemporary Art*, Rotterdam, Witte de With Center for Contemporary Art, 2005, 213 p.

Rancière, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, Coll. « La philosophie en effet », 2004, 175 p.

Schaeffer, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Poétique », 1999, 346 p.

Catalogues d'exposition

Fineman, Mia. *Faking It : Manipulated Photography Before Photoshop*, Catalogue de l'exposition présentée au Metropolitan Museum of Art du 11 octobre 2012 au 27 janvier 2013, New York, New Haven et Londres, Yale University Press, 2012, 280 p.

Fraser, Marie, Johnstone, Lesley et al. *La Triennale québécoise 2011, Le travail qui nous attend*, Catalogue de l'exposition présentée au Musée d'art contemporain de Montréal du 7 octobre 2011 au 3 janvier 2012, Montréal, Musée d'art contemporain, 2011, 499 p.

Fraser, Marie (dir.). *Le ludique*, Catalogue de l'exposition présentée au Musée du Québec du 27 septembre au 25 novembre 2001, Québec, Musée du Québec, 2001, 159 p.

Pauli, Lori (dir.). *La photographie mise en scène. Créer l'illusion du réel*, Catalogue de l'exposition présentée au Musée des beaux-arts du Canada du 16 juin au 1^{er} octobre 2006, Londres : Merrell; Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada, 2006, 176 p.

Encyclopédie

Caillois, Roger (dir.). *Encyclopédie de la Pléiade, Jeux et Sport*, Paris, Gallimard, 1967, 1826 p.

Mémoire

Roux, Laurence. « Le jeu comme moyen d'appréhension de la réalité en art actuel », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, janvier 2008, 85 p.

Articles de revue

Auslander, Philip. « The Performativity of Performance Documentation », *PAJ : A journal of Performance and Art* 28, n°3, (septembre 2006), p. 1-10.

Blackson, Robert. « Once More... with Feeling : Reenactment in Contemporary Art and Culture », *Art Journal*, vol. 66, n°1, (printemps 2007), p. 28-40.

Jones, Amelia. « "The Artist is Present" : Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence », *The Drama Review*, vol. 55, n°1, (printemps 2011), p. 16-45.

Santone, Jessica. « Marina Abramović's *Seven Easy Pieces*: Critical Documentation Strategies for Preserving Art's History », *LEONARDO*, vol. 41, n°2, 2008, p. 147-152.

NOSTALGIE ET ANACHRONISME

Livres

Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books, 2001, 404 p.

Davis, Fred. *Yearning for Yesterday - A Sociology of Nostalgia*, New York, The Free Press, 1979, 146 p.

Didi-Huberman, Georges. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éditions de Minuit, Coll. « Critique », 2000, 288 p.

Jankélévitch, Vladimir. *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, Coll. « Champs Essais », 1974, 392 p.

Reynolds, Simon. *Rétromania, Comment la culture pop recycle son passé pour s'inventer un futur*, Trad. de l'anglais par Jean-François Caro, Marseille, Le mot et le reste, 2012, 487 p.

Ricœur, Paul. *Temps et récit*, T. 1 de *L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions Le Seuil, 1983, 404 p.

Articles électroniques

« Les impressions de "déjà vu" », *Centre d'information de Recherche et de Consultation sur les Expériences Exceptionnelles*, <http://www.circee.org/?Les-impressions-de-deja-vu>, Consulté le 18 septembre 2012.

« Nostalgie », *Centre national de recherches textuelles et lexicales*, <http://www.cnrtl.fr/definition/nostalgie>, Consulté le 14 décembre 2011.

DOCUMENT ET ARCHIVE

Livres

Bénichou, Anne (dir.). *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Dijon, Les Presses du réel, 2010, 447 p.

Burgin, Victor (dir.). *Thinking Photography*, New York, MacMillan, 1982, 239 p.

Article électronique

Éric Méchouan. « Introduction. Des archives à l'archive », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n°18, (automne 2011), p. 9-15, *Erudit*, <http://id.erudit.org/iderudit/1009071ar>, Consulté le 2 septembre 2013.

CORPUS PRINCIPAL ET COMPLÉMENTAIRE

Livres

Bright, Susan. *Auto Focus — The Self-Portrait in Contemporary Photography*, Londres, Thames & Hudson, 2010, 224 p.

Brouws, Jeff, Burton, Wendy et Zschiegner, Hermann (dir.). *Various Small Book, Referencing Various Small Books by Ed Ruscha*, Cambridge et Londres, The MIT Press, 2013, 288 p.

Grumpert, Lynn. *Christian Boltanski*, Trad. de l'anglais par Anne Rochette, Paris, Flammarion, 1992, 189 p.

Michals, Duane. *Changements*, Paris, Herscher, 1981, non paginé.

Otsuka, Chino. *Photo Album*, Stockport, Dewi Lewis Publishing, 2012, 120 p.

----- . *Imagine Finding Me*, Weymouth, Trace Editions, 2006, 48 p.

Pilbeam, Pamela. *Madame Tussaud and the History of Waxworks*, Londres, Hambledon, 2003, 287 p.

Rowell, Margit. *Ed Ruscha, photographer*, New York : Whitney Museum of American Art, Göttingen : Steidl, 2006, 183 p.

Smith, Cherise. *Enacting Others. Politics of Identity in Eleanor Antin, Nikki S. Lee, Adrian Piper, and Anna Deavere Smith*, Durham et Londres, Duke University Press, 2011, 307 p.

Wolf, Sylvia. *Ed Ruscha and Photography*, New York : Whitney Museum of American Art, Göttingen : Steidl Publishers, 2004, p. 292.

Ze Frank. *Young Me, Now Me. Identical Photos, Different Decade*, Berkeley, Ulysses Press, 2012, 152 p.

Catalogues d'exposition

Herrman F., Daniel (dir.). *Gillian Wearing*, Catalogue de l'exposition présentée à la Whitechapel Gallery du 28 mars au 17 juin 2012, Londres, Londres : Whitechapel Gallery; Düsseldorf: Kunstammlung Nordrhein-Westfalen; Munich : Pinakothek der Moderne, 2012, 232 p.

Westheider, Orturd et Philipp, Michael (dir.). *Gerhard Richter. Images d'une époque*, Catalogue de l'exposition présentée au Bucerius Kunst Forum de Hambourg du 5 février au 15 mai 2011, Londres : Heni Publishing; New York et Paris : Marian Goodman Gallery, 2011, 217 p.

Articles de revue

Cameron, Dan. « I'm desperate: Gillian Wearing's Art of Transposed Identities », *Parkett*, n°70, 2004, p. 99-101.

Chenet, Éric. « Quand je est un autre : les multiples moi de Nikki S. lee et Vibeke Tandberg : quelques repères historiques », *ETC*, n° 81, 2008, p. 36-38.

Coleman, Sarah. « Interview with Gillian Wearing », *Photo Metro*, vol. 16, n°31, (mars 2005), p. 28-31.

Lebeer, Irmeline. « Interview avec Gerhard Richter », *Chroniques de l'art vivant*, n° 36, (février 1973), p. 15-16.

Palumbo, Stephanie. « Past Perfect », *The Oprah Magazine*, vol. 13, n°5, (mai 2012), p. 52.

Rabinowitz, Cay Sophie. « Gillian Wearing on Her Album Series », *Parkett*, n°70, 2004, p. 125-127.

Articles électroniques

Ciaran. « A Trip Down Memory Lane with Chino Otsuka », *Overdose*, 12 juin 2012, <http://www.overdose.am/2012/06/12/a-trip-down-memory-lane-with-chino-otsuka/>, Consulté le 12 juin 2012.

Corwin, William. « Interview with Gillian Wearing », *Brooklyn Rail*, 4 septembre 2012, <http://www.brooklynrail.org/2012/09/art/gillian-wearing-with-william-corwin>, Consulté le 5 mars 2013.

Fleck, Robert, « "Family Photos" by Hans-Peter Feldmann », *museum in progress*, <http://www.mip.at/creations/familienphotos/>, Consulté le 10 septembre 2013.

Goldstein, Jessica et O'Neill, Claire. « Behind the scene and 'Back to the Future' With Photographer Irina Werning », *NPR*, 10 juin 2011, <http://npr.org/blogs/pictureshow/2011/06/14/13710677/behind-the-scene-and-back-to-the-future-with-photographer-irina-werning>, Consulté le 26 mars 2012.

Hoban, Phoebe. « The Cindy Sherman Effect », *Art News*, 14 février 2012, <http://www.artnews.com/2012/02/14/the-cindy-sherman-effect/>, Consulté le 25 juin 2013.

Montazami, Morad. « L'événement historique et son double. Jeremy Deller, *The Battle of Ocreave* », *Images Re-vues*, mai 2008, 20 avril 2011, <http://imagesrevues.revues.org/334>, Consulté le 29 octobre 2012.

Rebeyrolle, Louise. « EXPO — Irina Werning fête les 20 ans de Disneyland Paris », *Photo.fr*, 4 juin 2012, <http://www.photo.fr/blog/2561-EXPO-Irina-Werning-fete-les-20-ans-de-Disneyland-Paris-2.html>, Consulté le 26 mars 2012.

Slyce, John. « Profile : That Essence Rare - Gillian Wearing's Family Album », *Contemporary Magazines*, <http://www.contemporary-magazines.com/profile55.htm>, Consulté le 23 mars 2012.

Somers, Thierry. « Gillian Wearing Interview », *200% Mag*, 6 avril 2012, <http://200percentmag.com/2012/04/06/gillian-wearing-2>, Consulté le 17 avril 2012.

Turner, Grady. « Gillian Wearing », *Bomb*, vol. 63, (printemps 1998), <http://bombsite.com/issues/63/articles/2129>, Consulté le 20 avril 2012.

Sites Web

Young Me Now Me, www.zefrank.com/youngmenowme/, Consulté le 30 novembre 2012.

Pages Web

« Back to the Future », *Irina Werning*, <http://irinawerning.com/index.php?/back-to-the-fut/back-to-the-future/>, Consulté le 20 avril 2013.

« Feist ‘Bittersweet Melodies’ », *Rolling Stone*, 9 avril 2012, <http://www.rollingstone.com/music/videos/feist-bittersweet-melodies-20120409#ixzz1rYJsSTCz>, Consulté le 8 janvier 2013.

« Happy Birthday Bahncard ! — Deutsche Bahn startet “Back to the Future” — kampagne mit Fotokunst von Irina Werning », *Dressed like Machine*, <http://www.drlima.net/?s=irina+werning>, Consulté le 30 avril 2013.

« Interview // Irina Werning / Back to the future », *Fubiz Awards*, 24 janvier 2012, <http://www.fubizawards.com/news/interview-irina-werning-back-to-the-future/>, Consulté le 26 mars 2012.

« Irina Werning - Back to the Future », *Burn Magazine*, 1^{er} juin 2011, <http://www.burnmagazine.org/epf-2011-finalists/2011/06/irina-werning-back-to-the-future/>, Consulté le 26 novembre 2012.

« Live Facebook Q&A with Irina Werning », *Facebook*, 20 novembre 2012, <http://www.facebook.com/photo.php?fbid=548649881815386&set=a.217704174909960.66187.130966596917052&type=1&theater>, Consulté le 8 janvier 2012.

« Retour vers le futur », *L'Officiel*, n°959, (octobre 2011), p. 75-81, Récupéré des archives en ligne, http://patrimoine.editionsjalou.com/lofficiel-de-la-mode-numero_959-page_76-detailp-13-6945-76.html, Consulté le 3 septembre 2013.

« Ron Mueck », *Musée des Beaux-Arts du Canada*,
<http://www.gallery.ca/fr/voir/collections/artist.php?iartistid=25104>,
Consulté le 5 janvier 2013.

« Sculptures », *Doug Jennings*, <http://www.douglasjennings.co.uk/>, Consulté le 2 janvier 2013.

Communiqué de presse

Huis Marseille Museum for Photography, *Chino Otsuka/A Wolrd of Memories*, 1^{er}
mai 2012, [Communiqué], Récupéré de
<http://www.huismarseille.nl/en/press>, Consulté le 3 octobre 2013.

Document Audiovisuel

Figgis, Mike. *The Battle of Orgreave de Jeremy Deller*, production Artangel, 2002,
DVD, 63 min.

Vidéo

Conférence de Nikki S. Lee présentée à la University of Michigan le 28 septembre
2006, « Nikki S. Lee – Parts and Projects », *Youtube*, 19 août 2009
<http://www.youtube.com/watch?v=bs6mlzYBY7E>, Consulté le 5 septembre
2013.